

مَسْرُوحُ تَوْفِيقِ الْبَحَاكِمِ

بِقَامِ

الدُّكْتُورِ مُحَمَّدِ مَسْرُورِ

الطبعة الثالثة

دارُ مَعْرِفَةِ الْبَحَاكِمِ وَالنُّشْرَةِ

مقدمة الطبعة الثالثة

نشر معهد الدراسات العربية الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٦٠ ،
وقد رأينا أن نضيف إلى هذه الطبعة ما كتبه الدكتور مندور في السنوات التالية عن
مسرح توفيق الحكيم ، سواء عن المسرحيات الجديدة التي كتبها الحكيم في تلك
السنوات ، أو عن المسرحيات القديمة التي عرضت لأول مرة على المسرح ، كما
أضفنا بعض المناقشات التي جرت بينه وبين النقاد حول تلك المسرحيات ليصبح
كل ما كتبه المؤلف عن توفيق الحكيم مجموعاً بين دفتي هذا الكتاب .

الناشر

ربط وتقديم

انتهيت في الحلقة السابقة من محاضراتي عن المسرح النثرى في أدبنا المعاصر من الحديث عن رواد هذا المسرح النثرى الذى لم يظهر في عالمنا العربى إلا متأخراً عن المسرح الشعرى الذى طبع به مارون نقاش فنا التمثيل منذ أول نشأته متأثراً في ذلك بما شاهده في إيطاليا من فن الأوبرا الذى راقه وأحس بأنه لابد أن يروق الشعب العربى الذى يجب الطرب عن طريق الغناء والموسيقى أكثر مما يمكن أن يروقه فن التمثيل الخالص الذى سماه مارون بالإيطالية بفن «البروزا» أى فن النثر. وظل الطابع الغنائى غالباً غلبة ساحقة على ماتقدمه المسارح العربية في الشام ومصر إلى أن استطاع أن يستقل فن التمثيل بذاته عن الفنون الأخرى . وباستقلاله أخذ يظهر شيئاً فشيئاً المسرح النثرى وبخاصة بعد أن عاد ممثلنا الكبير جورج أبيض من بعثته التمثيلية في فرنسا سنة ١٩١٠ وأخذ يقدم عدداً من المسرحيات العالمية التى يستقل فيها فن التمثيل عن غيره من الفنون وإن يكن جورج أبيض نفسه قد اضطر أحياناً كثيرة تحت ضغط البيئة أن يعود إلى المسرح الغنائى مع الشيخ سلامة حجازى حيناً ومع غيره حيناً آخر . وبالرغم من كل ذلك فقد غرنا على عدد من كتاب المسرحية النثرية الكبار أمثال إبراهيم رمزي وفرح أنطون وأنطون يربك ومحمد تيمور ودرسنا لكل واحد من هؤلاء مسرحية أو أكثر كنموذج لأنواع المسرحيات النثرية التى ظهرت في مصر منذ مطلع هذا القرن حتى قيام الحرب العالمية الأولى .

وبالرغم من أن شاعرنا العربى الكبير أحمد شوقى قد عاد إلى كتابة المسرحيات شعراً ابتداء من سنة ١٩٢٧ بعد أن كان قد هجر هذا الفن على أثر تأليفه للطبعة الأولى من مسرحية «على بك الكبير» التى كتبها في فرنسا سنة ١٨٩٣ أثناء دراسته بها ، وأنه يعودته إلى هذا الفن الشعرى قد أوجد ما يصح أن نسميه حقاً في أدبنا العربى المعاصر بالشعر التمثيلى ، ثم تابعه في ذلك نفر قليل مثل الشاعر عزيز

أباطة - نقول إنه بالرغم من ذلك فإن المسرح النثرى هو الذى ينمو ويزدهر ويغزر إنتاج أدبائنا المعاصرين له . وبخاصة الأديبين الكبيرين توفيق الحكيم ومحمود تيمور اللذين أتاحت لهما ظروف الحياة الانقطاع للأدب والتوفر على إنتاجه . وإذا كان هذان الأديبان الكبيران قد جمعا فى إنتاجهما الأدبى بين الرواية الطويلة والقصة القصيرة والمسرحية النثرية دون أن يتخصص أى منهما فى فن أدبى بذاته - فإننا نلاحظ مع ذلك أن الطابع القصصى هو الذى غلب على إنتاج الأستاذ محمود تيمور وبخاصة فى مجال القصة القصيرة الذى يعتبر من أبرز أعلامه ، بينما غلب الطابع المسرحى على توفيق الحكيم وغزر فيه إنتاجه ، حتى لنراه يفضله كقالب لعدد من الموضوعات التى عالجها ويغلب على الظن أنه قد كان الأجدر بها أن تصب فى قوالب أخرى من قوالب الأدب كقالب القصة أو السيرة اللذين يلوحان أكثر مواتاة لتحرير موضوع كسيرة النبى محمد مثلاً وهى التى عالجها الدكتور محمد حسين هيكلى فى قالب سيرة تاريخية دقيقة وعالجها الأستاذ عباس محمود العقاد فى صورة تحليلية نفسية ضمن سلسلة « عبقرياته » وعالجها الدكتور طه حسين فى كتابه القصصى « على هامش السيرة » وكتابه القصصى الآخر « الوعد الحق » فى حين فضل توفيق الحكيم القالب المسرحى أو القالب الحوارى الخالى من كل مقومات الدراما الفنية والذى لا يمكن أن يخطر على بال أحد أن يعرضه على خشبة المسرح . لأن كتاب « محمد » لتوفيق الحكيم وإن يكن مقسماً إلى ثلاثة فصول وخاتمة يضم كل منها عدداً من المناظر التى تبلغ فى الفصل الأول ستة وثلاثين ، وفى الثانى عشرين والثالث ثلاثة وعشرين وفى الخاتمة ثمانية مناظر - إلا أن كل هذه الفصول والمناظر لا يرتبط بعضها ببعض بأية رابطة سببية ، بل هى مجرد استعراض لحياة النبى فى صورة مناظر طويلة أو قصيرة ، بحيث نستطيع أن نقتطع أى منظر منها ونقرأه وإذا به لا يعدو أن يكون خبراً تاريخياً صاغه المؤلف فى صورة حوار ، ولنضرب لذلك مثلاً بالمنظر السادس من الفصل الأول

المنظر السادس

« عند أبي بكر وقد جلس إليه عثمان بن عفان . . . » .

عثمان : إنك يا أبا بكر رجل صادق . وأنا لنحبك ونألفك .

أبو بكر : (لعثمان) والله يا عثمان مادعاني محمد إلى دينه حتى أجبت . ما نظرت فيه وما ترددت .

عثمان : إنك يا أبا بكر رجل صادق ، وأنا لنحبك ونألفك لعلمك وخلقتك ولا أحب إلى نفسي من أن أتبع الدين الذي اتبعت .

أبو بكر : إنه دين الحق

عثمان : إن الأمين لم يكذب قط

أبو بكر : نعم إن محمداً لم يكذب قط

عثمان : إن ماجاء به وما قصصته على قد أضاء قلبي بنور كأنه نور الضحى .

أبو بكر : نعم إنه النور الذي يهدي السبيل . لقد دخل داري فأضاء قلوب أهل الصالحين جميعهم حتى غلامى بلال

عثمان : اللهم إني على هذا الدين

أبو بكر : (ينهض مغتبطاً قم بنا إلى محمد .

وواضح أن هذا المنظر إنما يستهدف شيئاً واحداً هو أن يحدثنا عن الطريقة التي اهتدى بها عثمان إلى الإسلام بفضل أبي بكر .

وفي المقدمة القصيرة التي كتبها توفيق الحكيم لكتابه « محمد » تحت عنوان « بيان » يوضح لنا المؤلف لماذا اختار هذا القالب الحوارى فيقول : « المؤلف فى كتب السيرة أن يكتبها الكاتب سارداً باسطاً محلاً معقياً مدافعاً مفنداً

« غير أنى يوم فكرت فى وضع هذا الكتاب قبل نشره عام ١٩٣٦ ألقىت على نفسى هذا السؤال :

« إلى أى مدى تستطيع تلك الطريقة المألوفة أن تظهر لنا صورة بعيدة - إلى حد ما - عن تدخل الكاتب . صورة ما حدث بالفعل وما قيل بالفعل دون زيادة أو إضافة توحى إلينا بما يقصده الكاتب أو ربما يرمى إليه . عندئذ خطر لى أن أضع السيرة على هذا النحو الغريب .

« فعكفت على الكتب المعتمدة والأحاديث الموثوق بها . واستخلصت منها ماحدث بالفعل وما قيل بالفعل وحاولت على قدر الطاقة أن أضع كل ذلك فى موضعه كما وقع فى الأصل وأن أجعل القارئ يتمثل كل ذلك كأنه واقع أمامه فى الحاضر غير مبيح لأى فاصل حتى الفاصل الزمنى أن يقف حائلا بين القارئ وبين الحوادث . وغير مجيز لنفسى التدخل بأى تعقيب أو تعليق تاركا الوقائع التاريخية والأقوال الحقيقية ترسم بنفسها الصورة .

« كل ما صنعت هو الصب والصياغة فى هذا الإطار الفنى البسيط شأن الصائغ الحذر الذى يريد أن يبرز الجوهرة النفيسة فى صفائها الخالص فلا يخفيها بوشى متكلف ولا يغرقها بنقش مصنوع ولا يتدخل إلا بما لا بد منه لتثبيت أطرافها فى إطار رقيق لا يكاد يرى . »

هكذا يبرر توفيق الحكيم اختياره للقالب الحوارى فى كتابة سيرة محمد . ومن المؤكد أن طبيعة هذا الموضوع كان لها دخل كبير فى تفضيله لهذا القالب ، وذلك لأن صياغة هذا الموضوع فى قالب سيرة تاريخية كان يتطلب من المؤلف فصلا فى كثير من الأقوال والأفعال التى تنسب إلى النبى فى كتب السيرة وكتب التاريخ التى لم يكتب أقدمها إلا بعد وفاته بسنين طويلة أدت إلى اختلاط الصحيح منها بغير الصحيح . وما من شك فى أن مثل هذه العملية النقدية يمكن أن تعرض المؤلف لكثير من الجدل والمناقشة وبخاصة فيما يتعلق ببعض الحوارق التى نسبت إلى النبى فى عصور لاحقة . وتوفيق الحكيم رجل حذر بطبعه لا يجب أن ينزلق إلى مواضع الحرج والخلاف وتحمل مسئولية الرأى التى تعتبر جسيمة دائماً فيما يتعلق

بشئون الدين وبخاصة في بيئاتنا الإسلامية المترتبة . ولهذا أثر القالب الذى لا يتطلب من المؤلف تدخلا بوصف أو تعقيب أو مرافعة أو تفنيد . أى القالب الذى يمكن أن يصبح موضوعياً خالصاً على نحو ما يقرر توفيق الحكيم نفسه . كل هذا صحيح ولكننا نلاحظ أن توفيق الحكيم لم يفضل القالب الحوارى فى كتابة سيرة محمد وحدها . بل لجأ إلى نفس القالب فى التعبير عن آرائه فى كثير من مشاكل الحياة العامة والخاصة . بل نراه يلجأ إلى نفس القالب فى أجزاء كثيرة مما كتب من قصص طويلة أو قصيرة على نحو مانرى فى « عودة الروح » و « يوميات نائب فى الأرياف » والمجموعتين اللتين صدرتا من قصصه القصيرة . وكل ذلك فضلا عن التجائه للحوار أحيانا كثيرة لا تخاذه وسيلة يصور بها أخلاق وعادات وأمزجة طوائف معينة من الناس على نحو ما شاهد فى كتابه « أهل الفن » الذى صور فيه العوالم فى القاهرة « والزمار » فى الريف « والشاعر » فى مونتارتر .

وأبعد من كل ذلك فى الدلالة على شغف الحكيم بالقالب الحوارى وتفضيله له كوسيلة للتعبير عما يشغله من رأى أو يعن له من خواطر وانطباعات ما كتبه فى مقدمة كتابه « بجاليون » من أنه لم يكتب هذه المسرحية لاهى ولا « أهل الكهف » ولا « شهرزاد » لتمثل على خشبة المسرح على النحو الدرامى المؤلف - بل لتقرأ أولا وقبل كل شيء . إذا لم يكن بد من تمثيلها على المسرح فلا بد لها من إخراج خاص فى مسرح خاص . إخراج يلتجأ فيه إلى وسائل أخرى من موسيقى وتصوير وأضواء وظلال وحركة وسكون وطريقة إيحاء وإلقاء . . . وكل ما يحدث جواً يهمس بما تهمس به تلك المعانى المطلقة . والصعوبة فى مثل هذه الروايات هى إبقاء الشعر أو الفلسفة يشيعان فى جو المسرح كما شاعا فى جو الكتاب . وواضح من هذه الأسطر أن توفيق الحكيم لا يريد أن يستخدم الحوار كوسيلة مسرحية درامية فحسب . بل يريد استخدامه كوسيلة مطلقة للتعبير . غير مقيد بفنية المسرح .

من كل ما تقدم يتضح أن توفيق الحكيم قد انتهى فى نظره للحوار إلى رأى أوسع من أن يقصره على الدراما . وهو فى هذا لم يأت بدعا . ومنذ القدم

استخدم الحوار كوسيلة لتمحيص الحقائق وعرض وجهات النظر المختلفة في الموضوع الواحد على نحو ما كان يفعل سقراط قديماً في حياته اليومية ثم دونه أفلاطون تلميذه في محاوراته الخالدة . ولكن الذي يقبل الجدل في رأى الحكيم هو دعوته إلى كتابة مسرحيات للقراءة فحسب . فهذه قضية كبيرة سوف نعرض لها فيما بعد عندما نصل إلى المرحلة التي استقر فيها الحكيم على هذا الرأى خلال تطور مفهومه للأدب المسرحى . وذلك لأنه قد ابتداء حياته شغوقاً بالمسرح بمعناه التقليدى بل متأثراً أكبر التأثير بفنون الأدب المسرحى التي كانت سائدة في بيئة القاهرة في فترة شبابه الأولى . ولم يتجه نحو المسرح الذهني إلا بعد عودته من فرنسا سنة ١٩٢٧ . ولذلك يتحتم أن نقف قليلا عند حياة الحكيم ومراحل تكوينه الفنى وتطور نظرتة إلى فنون المسرح المختلفة .

توفيق الحكيم والمسرح

بمراجعة تاريخ توفيق الحكيم المتصل اتصالاً وثيقاً بإنتاجه الأدبي يتضح لنا أن نزعتة الفنية قد استيقظت في نفسه منذ حداثته الأولى وغالبت كافة العقبات التي قامت في سبيلها وظلت تكافح حتى حققت نفسها . فتوفيق ولد بالإسكندرية سنة ١٨٩٨ في رأى المؤرخين لحياته ، وفي سنة ١٩٠٢ فيما يؤكد هو نفسه . وقد ولد من أم تركية الأصل صارمة مترممة ومن أب مصرى كان يعمل وكيلا للنائب العام ثم قاضياً فمستشاراً . وكانت هذه الأسرة ميسورة الحال تحرص على أن تنشئ ابناً تنشئة علمية فأخذت تعده لكى يتبع خطوات أبيه في السلك القضائى الذى كان ولا يزال يتمتع بوجاهة اجتماعية خاصة في مجتمعنا العربى ، ولذلك ألحق توفيق بعد إتمام تعليمه العام بمدرسة الحقوق وحصل على ليسانس القانون في سنة ١٩٢٤ . ولكنه لم يكن شغوفاً بدراسة القانون قدر شغفه بالفنون الأدبية وبخاصة فن المسرح ، وكان أبواه يعترضان على هذا الاتجاه أعنف الاعتراض ، ولكنه لم يأبه لاعتراضهما وبخاصة بعد أن تحرر من رقابة والديه القاسية بانتقاله إلى القاهرة حيث توجد مدرسة الحقوق ، وإقامته مع بعض زملائه الطلبة واشترائه وإياهم في الحركة الوطنية الكبيرة التى شبت في مصر سنة ١٩١٩ مطالبة بإلغاء الحماية البريطانية على مصر وإعلان استقلالها وتقرير الحكم النيابى الديمقراطى فيها . وقد صور توفيق الحكيم هذه المرحلة من حياته وحياته جيله في قصته الكبيرة « عودة الروح » سنة ١٩٣٣ ، ومع ذلك فإن القصة لم تكن الفن الأدبى الذى استهوى توفيق الحكيم في أول الأمر وفي حداثته المبكرة . بل كانت المسرحية التى أخذ يكتبها منذ سنة ١٩١٨ . وكان الاتجاه الأدبى والفنى عندئذ وفي ظل الروح الوطنية يدعو إلى ربط الأدب بالحياة ومشاكلها الراهنة أو الترويج عن الجمهور من هموم العصر ، ولذلك نرى توفيق الحكيم يبدأ إنتاجه الأدبى بمسرحية رمزية يسخر فيها من الإنجليز المحتلين بعنوان « الضيف الثقيل » ، وهى مسرحية لم نعر على نصها

لأنها لم تطبع ولم تنشر حتى اليوم ولا ندرى أين توجد نسخها الخطية . ولكن توفيق الحكيم نفسه يعطينا عنها فكرة في المقدمة التي كتبها لمجلده الكبير « مسرح المجتمع » فيقول إنها ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية انتقادية . فقد كانت تدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ليقم عنده يوماً . فكث شهراً . . . ومانفعت في الخلاص منه حيلة ولا وسيلة . . . وكان المحامي يتخذ من سكنه مكتباً لعمله . فما إن يغفل لحظة أو يتغيب ساعة حتى يتلقف الضيوف الوافدين الجدد فيوهمهم أنه صاحب الدار ويقبض منهم ما يتيسر له قبضه من مقدم الأتعاب فهو احتلال واستغلال وأحدهما يؤدي دائماً إلى الآخر .

ومعنى ذلك هو أن توفيق الحكيم قد استخدم الرمز ليعالج قضية كانت تحزب قومه عندئذ ، وما أظنه كان يستطيع غير الرمز في ظل الحكم العرفي الغاشم وسيطرة الإنجليز المحتلين وبطشهم . ولكن كتابته لهذه المسرحية الرمزية تدل قطعاً على انفعاله بأحداث عصره الكبرى واستجابته لها . أى أن نظرتة إلى رسالة المسرح كانت نظرة المستجيب لأحداث الوطن المحلية وقضاياها الكبرى . ولا أدل على ذلك من أن نراه يمد رسالة المسرح إلى القضايا الاجتماعية الراهنة أيضاً فيكتب لفرقة عكاشة سنة ١٩٢٣ وهو لا يزال طالباً بكلية الحقوق مسرحيته الثانية « المرأة الجديدة » التي نشرها في سنة ١٩٥٢ مع مسرحية « جنسنا اللطيف » ومسرحية « الخروج من الجنة » ومسرحية « حديث صحنى » في مجلد واحد . ثم أعاد نشرها أخيراً في مجلده الكبير « المسرح المنوع » . وهو يعالج فيها قضية اجتماعية كانت حدثها قد خفت عندئذ وبخاصة بعد خروج المرأة المصرية سافرة إلى مجال الكفاح الوطنى العنيف . ومع ذلك يلوح أنها كانت لاتزال موضع جدل بين فئات المجتمع المصرى المختلفة ونعنى بها قضية السفور التي يقف منها الحكيم موقفاً رجحياً محافظاً ولكنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بموقفه من المرأة بوجه عام وهو موقف شغل قدراً كبيراً من اهتمام الحكيم ومن إنتاجه المسرحى مما يتطلب أن نفرده له فيما بعد فصلاً خاصاً .

ولما كان جمهور المسرح لا يزال شغوفاً بالمسرح الغنائى شديد الإقبال عليه فقد استجاب توفيق الحكيم في تلك المرحلة الأولى من حياته الأدبية إلى رغبة الجمهور

ورغبة أصحاب الفرق التمثيلية فكتب أيضاً مسرحية بعنوان « على بابا » . كتبت بعض أجزاءها في صورة زجل عامي . وإن يكن نصها هو الآخر مفقوداً لم نستطع العثور عليه .

ومن هذه المسرحيات الثلاث التي ابتدأ بها توفيق الحكيم إنتاجه الأدبي يتضح في جلاء أنه كان خاضعاً عندئذ خضوعاً تاماً لتطورات الفن السائدة في عصره . فإثنتان منها يتخذان الطابع الكوميدي السائد عندئذ وثالثتها تتخذ الطابع الغنائى الذى كان الجمهور لا يزال متعلقاً به . والواقع أن توفيق الحكيم كان غارقاً عندئذ وسط بيئة المسرح المصرى مخالطاً لأهله عن قرب مما أفزع والديه اللذين كانا يشاركان البيئة المصرية المحافظة في نظرتها المرتابة إلى المسرح وأهله . فلم ير الوالدان خيراً لابنهما من أن يبعده عن هذا الوسط بل عن مصر كلها بإرساله إلى باريس لمواصلة دراسة القانون بجامعة والحصول على درجة الدكتوراه . ولكن توفيق الحكيم خيب ظن والديه هذه المرة أيضاً وبدلاً من أن يدرس القانون انصرف إلى الأدب والمسرح وخالط الأوساط الأدبية والفنية في باريس على نحو مانطالع في الكتاين الذين سجل فيهما ذكريات تلك الفترة الحسنة من حياته وهما « عصفور من الشرق » و « زهرة العمر » . وخلال هذه الفترة اتصل عن قرب بفنون الأدب العالمية وبخاصة الأدب الفرنسى فساقه طموحه الأدبى المستيقظ نحو الارتفاع بأدبه عن مستوى الملابس السياسية والاجتماعية العارضة وعن مطالب جمهوره العاجلة . لكي يتجه نحو الأدب الإنسانى العام الذى تمثل في مسرحياته الذهنية التي تعتبر نقطة الانطلاق في مجده الأدبى

. وأحس والده أن ابنهما لم يغير في باريس الاتجاه الذى سلكه في مصر فاستدعيه في سنة ١٩٢٧ أى بعد ثلاث سنوات فقط من إقامته هناك . وعمل توفيق الحكيم بعد عودته من باريس وكيلاً للنائب العام في المحاكم المختلطة في الإسكندرية لمدة عامين من سنة ١٩٢٧ إلى ١٩٢٩ . وفي تلك الفترة لم يتح للحكيم الاتصال بالشعب المصرى عن قرب وتعرف مشاكله باعتبار أن عمله عندئذ كان مقصوراً على الجاليات الأجنبية المستوطنة في مصر والمتمتعة

بالاتيازات التي جعلتها لا تخضع للقوانين والنظم الأهلية بل تخضع لما كان يسمى بنظام القضاء المختلط . وإنما استطاع توفيق الحكيم أن يتصل بالشعب المصري ومشاكله بعد أن انتقل سنة ١٩٢٩ من القضاء المختلط إلى القضاء الأهلي الذي عمل فيه لمدة أربعة أعوام وكيلاً للنائب العام في مدن طنطا ودمهور ودسوق وفرسكور ، وخلال هذه الفترة جمع الملاحظات التي استخدمها في كتابة كتاب يعتبر من خير كتبه وهو « يوميات نائب في الأرياف » الذي صدر سنة ١٩٣٧ في صور قصة . كما أنه استخدم الملاحظات التي جمعها في نفس الفترة في كتاب له صدر سنة ١٩٥٣ باسم « ذكريات في الفن والعدالة » .

وفي سنة ١٩٣٤ انتقل توفيق الحكيم من السلك القضائي إلى وزارة المعارف العمومية ليعمل بها مديراً للتحقيقات وظل يعمل في هذه الوزارة حتى نقل منها إلى وزارة الشؤون الاجتماعية عند إنشائها في سنة ١٩٣٩ وتولى في هذه الوزارة وظيفة مدير مصلحة الإرشاد الاجتماعي . ولكنه طوال عمله موظفًا في الحكومة كان أكثر انشغالا بالأدب وشئونه من الوظائف وأعبائها ، حتى لراه يحاكم تأديباً لإهماله شؤون الوظيفة ومحكم عليه بنحصر نصف شهر من مرتبه . وفي النهاية يستقيل من وظيفته الحكومية سنة ١٩٤٣ ليعمل في الصحافة بـمجريدة « أخبار اليوم » التي نشر بها سلسلة من المسرحيات الاجتماعية التي يجيل إلينا أن مقتضيات الصحافة قد دفعته إليها دفعاً . وظل توفيق الحكيم يعمل في هذه الصحيفة حتى عاد إلى الحكومة في سنة ١٩٥١ مديراً عاماً لدار الكتب . وإلى هذه الفترة ترجع سلاسل المقالات التي جمعها فيما بعد في كتب باسم « تأملات في السياسة » و « حارّى قال لى » و « شجرة الحكيم » ومجموعات قصصه القصيرة و « فن الأدب » و « عصا الحكيم » .

وعندما أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب سنة ١٩٥٦ نقل إليه توفيق الحكيم كعضو دائم متفرغ بدرجة وكيل وزارة حتى كان عام سنة ١٩٥٩ حيث عين مندوباً مقبياً للجمهورية العربية المتحدة لدى اليونسكو في باريس . ولكن فترة إقامته هناك لم تدم طويلاً إذ فضل العودة إلى القاهرة في أوائل سنة ١٩٦٠ عضواً متفرغاً في المجلس الأعلى كما كان من قبل .

توفيق الحكيم بين فنون المسرح المختلفة

يقول توفيق الحكيم في تقديمه لمجلده الكبير « المسرح المنوع » :

« إنها مسرحيات متنوعة في أسلوبها وفي أهدافها ففيها الجدى والفكاهى وفيها ماكتب بالفصحى والعامية وفيها النفسى والاجتماعى والرئى والسياسى ونحو ذلك .

« إنها رحلة في جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة وإن القارئ أو الناقد ليعجب ولاشك لهذه الرحلة في كل جهة على مدى سنة !

« لكأنها رحلة مسافر يبحث عن شيء ؟

« أهى رحلة إنسان يبحث عن نفسه ؟

« أهى رحلة فنان يبحث عن فنه ؟

« قد يكون كل هذا وقد يكون شيئاً آخر من هذا .

« إن أى مؤلف مسرحى معاصر لنا ينتمى إلى أى أدب أوروبى يعمل اليوم وقدمه مستقرة فوق تجارب ألفين من السنين - تجارب راسخة في أدب بلاده منذ عهد الإغريق . فإن أى أدب مسرحى أوروبى إنما يقوم على آثار امتدت على الأجيال منذ نحو ألفى سنة مطبوعة مثورة في لغة بلاده ينقلها جيل مع ماينتجه كل جيل ومايبدعه . كأنها سلسلة فكرية طويلة متصلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات . وتحاول حل كل العقد وكل المشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية .

وأما في بلادنا ولغتنا وأدبنا فيدان التجربة في التأليف المسرحى ضيق محدود لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى قلباً أديباً إلى جانب المقامة والمقالة إلا منذ سنوات قلائل . كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح قديمه وحديثه إلا منذ سنوات قلائل أيضاً . فتؤلفنا المسرحى المعاصر ينهض إذن على فراغ أو على

شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة لم ترسخ بعد في لغته وأدبه . ويعمل وخلفه
فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال .

« وهنا إذن سر رحلتي القلقة في كل الجهات » .

فى هذه الفقرات وماتلاها من نفس المقدمة يريد توفيق الحكيم أن يوحى
إلينا بأن انتقاله بين فنون المسرح المختلفة من اجتماعية إلى ذهنية إلى نفسية إنما كان
بسبب فقر أدبنا العربى فى مجال الأدب التمثيلى ورغبته هوفى أن يملأ ما يستطيع
ملئه من هذا الفراغ . ومن هنا كان انتقاله بين الموضوعات المنتزعة من بيئته
وعصره والموضوعات الذهنية التى استقى هياكلها من أساطير اليونان القدماء مثل
«أوديب ملكا» و«بجاليون» و«براكسا أو مشكلة الحكم» . أو أساطير ألف ليلة
وليلة . مثل مسرحية «شهرزاد» أو القصص الدينية مثل «أهل الكهف»
و«سليمان الحكيم» أو أساطير الفراعنة مثل «إيزيس» . ولكننا نراه فى المقدمة
الأخرى التى كتبها لمجلد «مسرح المجتمع» يرجع تنقله بين الفنون المختلفة وعدم
استقراره على اتجاه واحد إلى ظروف الحياة العامة التى أحاطت به فيقول :
« ويظهر أن الحروب وماتثيره فى الأمة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن
على الاستقاء من هذا النبع وتدفعه إلى الاستيحاء مما يضطرب فيه هذا
المجتمع . . . هكذا كان الحال أيضاً بالنسبة إلى الحرب العالمية الأولى . . . فقد
كان المجتمع المصرى وقتئذ يهتر لأمرين : الخلاص من الاحتلال والتخلص من
الحجاب . . . ولكن الحروب مايكاد يختفى شبحها ويسكن تأثرها وتنقش غيومها
حتى يطيب أحياناً للفن أن ينطلق من جو المسائل القومية إلى جو المسائل
الإنسانية . . . لهذا ماكادت الحرب العالمية الأولى تبعد شقها وتهدأ هزتها بانجاء
المجتمع المصرى إلى التغير الهادئ والتطور الطبيعى حتى اتجهت إلى مصدر آخر هو
الإنسان فى أفكاره الثابتة فى كل زمان . كان ذلك منذ عام ١٩٢٨ حيث
أخذت فى كتابة تمثيلات «أهل الكهف» و«شهرزاد» و«الخروج من الجنة» و
«نهر الجنون» إلخ . . . واليوم عند خروجنا من الحرب العالمية الثانية أى بعد نحو
خمس سنوات أو أكثر قليلا - مضى المجتمع المصرى يضطرب فى هزات اجتماعية

جديدة لم تكن ملحوظة على هذا النحو في عام ١٩١٨ أو عام ١٩١٩ . وقد اتجه أكثر الناس إلى نشاطهم الداخلي في مضمار التقدم الشخصي أو المنافسة العامة فأصبح للمال وسلطانه والسعى إلى طرائق جمعه وتدعيمه الأهمية الكبرى . فعرفت مصر طرازاً حديثاً من الناس هم رجال الأعمال والشركات وأثرياء الحرب ، كما كان للنظم الحديثة وسرعة التقلبات السياسية ومقتضيات الحياة أثر في تصرفات الناس . فنجم عن ذلك كله أنماط من الأخلاق تسائر رغبة الطموح ، وتتابع سرعة الوصول . كما أن المرأة لم تعد تقنع بالسفور بل سعت في أن يكون لها مكان بارز في السياسة والحياة العامة . وأن تكون لها حرية أوسع وإرادة أقوى . وغير ذلك كثير مما جد على المجتمع المصرى من اتجاهات وشخصيات كانت هى الموحى لما في هذا الكتاب من صور وحوادث وأناس . وإن الحقيقة لتقتضينا التصريح بأنه ما من قصة هنا خلا منها مشهد على الأقل انتزع بالفعل من واقع الحياة . . . حتى ما قد يبدو أحياناً أنه عجيب . . . إن الحياة أجراً من الفنان .

وواضح من هذه الفقرات أن توفيق الحكيم يريد أن يوحى إلينا - كما قلت - بأن انتقاله بين فنون المسرح المختلفة إنما كان استجابة لظروف الحياة العامة التي أحاطت به وتطور تلك الظروف .

والآن أى التفسيرين نقبل : التفسير الأول الذى يقول فيه الحكيم إنه قد تنقل بين فنون المسرح المختلفة بوحى إرادته التى انطلقت تجوب الآفاق لملء الفراغ أثناء بحث الفنان عن نفسه وعن فنه . أم التفسير الذى يخضع هذه الظاهرة لتأثير المجتمع وأحداثه وتفاعل الفنان معه ؟

والجواب على هذا السؤال لا يكمل إلا إذا جمعنا بين التفسيرين بل أضفنا إليهما تفسيرات أخرى يمكن أن نعرّ عليها فى تاريخ حياة توفيق الحكيم الشخصية كإنسان وكفنان . وتاريخ تكون ثقافته الفنية وتطور تلك الثقافة .

فما لاشك فيه مثلاً أن المرأة قد لعبت فى حياة توفيق الحكيم الشخصية والفنية دوراً كبيراً منذ أن عرف المرأة لأول مرة فى شخصية أمه القوية المسيطرة ثم فى شخصية الفتاة القاهرية سنية التى حركت عواطفه وعواطف أبناء عمه الذين كان

يسكن معهم محسن في قصة « عودة الروح » ثم في شخصية بائعة التذاكر في شباك مسرح الأوديون بياريس . على نحو ما نطالع في الحوار الغزلي البارع الذي سجله بالفرنسية أثناء وجوده بياريس ثم نقله إلى العربية الأستاذ أحمد الصاوي محمد ونشر بعد ذلك في المسرح المتنوع كمسرحية . أو على الأصح كحوار غزلي من فصل واحد بعنوان « أمام شباك التذكر » .

والظاهر أن كل تجارب توفيق الحكيم الأولى مع المرأة لم تكن موفقة مما ولد في نفسه الخوف منها ومحاولة إقناع نفسه بالقدرة على الاستغناء عنها بل ومناصبها العداء . وكأنه يرى فيها معوقاً خطيراً عن الإنتاج الفني الرفيع الذي يطمع فيه . ولعلنا نجد خير تعبير صريح عن هذه الحالة النفسية الخاصة في فصل قصير من فصول كتابه « عهد الشيطان » أي شيطان الفن . وقد كتب هذا الفصل الخاص بالمرأة وموقفه منها تحت عنوان « كن عدو المرأة » وفيه يقول : « صحت في يوم من أيام الربيع . هب فيه على وجهي نسيم لطيف . ووقعت فيه عيني على أغصان تمايل وأزهار مفتحة تتضحك » :

« أيها الشيطان . . . يا شيطان الفن ! . . . ياسجاني وجلادى ! . . .
أطلقني من أغلاك قليلاً . . . إني أريد الحب . . . إني أريد المرأة ! . . .
فابتسم شيطاني ولم يزد على أن قال ساخراً : المرأة مخلوق تافه .
- كلا ! . . .

« - بلى ! . . . إنها ليست جديرة بك أيها الفنان الخلاق . . .
« . . . إنها مخلوق تافه . . . صنعت من ضلع تافه من أضلاع آدم . . .
وخرجت من الجنة وأخرجت آدم بسبب تافه فهي في الحقيقة ما وجدت إلا
لتحشو ثغرات الحياة وتسد فراغ الأيام .
- ولكن هذه هي التي تدخلنا النعم .

- وهي التي تخرجك منه . . . وقد أخرجت آدم من قبل بالفعل . . .
فاحذر أن تقبل جنة وناراً من صنع المرأة . واحرص كل الحرص على أن تكون

سيد نفسك وأن تصنع نفسك جحياً ونعياً لاتعرفها المرأة . . . إن جنتك لا ينبغي أن يكون فيها حية ولا تفاح فهي جنة هادئة صافية . . . جنة الفكر والتأمل والخلق والإبداع . إذا دخلتها امرأة حلت فيها الفوضى وانفردت عقود درها المنظوم وتحطمت تماثيلها المرمرية . . . أما جحيمك فهو مملوء بعذاب الشك والقلق الفكرى وعذاب القصور عن إدراك الجمال الفنى . آلام لاتفهمها المرأة كذلك ولا يمكن أن تعرف بها . فأنت ترى أن فى نفسك منطقة مقدسة لأسمع ولا ينبغي أنت أن تسمح لامرأة بالدنو منك .

« - ولكنى أتوق أن أعيش لحظة مع امرأة .

« - تستطيع دائماً مع شبح امرأة ولكن أى امرأة؟ . . . إن تلك التى سمحت لك بإدخالها جنتك ينبغي أن تكون امرأة لا ككل النساء . إنها النور بغير مصباح وهى قطرات النشوة بغير خمر وهى عروس لها جسم المرأة وكل شىء جميل فى المرأة متدثرة فى رداء من خيالك الذهبى . وكل ما هو جميل فى نفسك قد أسبغته أنت عليها حلالاً رائعة . . . هى ملكة جنتك التى توحى إليك بخير ما تخرج وما تبدع ! . . .

فالمرأة التى لها شأن فى حياتك هى كما ترى - ينبغي أن تكون من صنع يدك ومن مخلوقات رأسك .

- إن الحقيقة أحياناً أبرع من الخيال وإن الحياة لقديرة أحياناً أن تقذف إلى سطحها بلؤلؤة فى شكل امرأة تسطع من بين ملايين أصدافها فلماذا أيها الشيطان لاتسمح لى مرة بما سمحت به للآخرين؟ . . .

- لأستطيع أن أسمع لك ولست أنت وحدك . فلقد وجدت هذه الأسطر الدامغة فى ورقة منفصلة بين مخلفات بيتوفن : « الحب . وليس غير الحب هو وحده الذى يستطيع أن يجعل حياتى سعيدة . . . آه ياإلهى . . . دعنى أجدها أخيراً تلك التى فى مقدورها أن تدعم فضائلى . تلك التى قد سمح لى أن تكون زوجتى » .

ومات بيتهوفن ولم يسمع له .

– لماذا ؟

– لأنك أيها الفنان عبقرية خالقه وجدت لتخلق وتعطي للتسأل وتأخذ .
مثل الطبيعة .

– نعم أنت والطبيعة سيان . . . كلاكما يعيش في الحرمان . . . وكلاكما سر
وجوده أن يعطي ولا يأخذ .

– آه . . . ولكن الطبيعة قوية جبارة ، أما أنا فأدمى مسكين . . . إنها
لاتألم . . . أما أنا فأتألم إذ أرى الحياة تزول من تحت قدمي ، ولم يسمح لي بحظ
قليل من الهناء الذي يسخر به على بقية الآدميين .

– الآدميين ؟ ! ومن قال إنك منهم أيها الفنان ؟ ! عندما كتب عليك أن
تضجع على منكبيك رداء العبقرية والخلق خلع عنك في الحال بعض خصائص
الآدميين .

وواضح من هذا الحوار العنيف بين الفنان وشيطانه إلى أي مدى كانت
مشكلة المرأة وعلاقة الحكمم بها كفنان وكإنسان تشغل باله بحيث كان من الطبيعي
أن يصبح موضوع المرأة محوراً هاماً في اهتمامات توفيق الحكمم وبالتالي في
الموضوعات التي اتخذها أساساً لعدد كبير من مسرحياته خلال حياته كلها تقريباً .
حتى بعد أن خرج من هذه الأزمة الطاحنة بالزواج المتأخر في سنة ١٩٤٦ وأصبح
له ولد وبنيت ولم يعد يزهو بأنه عدو المرأة ولا يمعن في محاربتها في مسرحياته
والتهوين من دورها في الحياة أو السخرية من نهضتها واقتحامها في شجاعة
وإخلاص الكثير من ميادين الحياة العامة . وقد انضج هذا التطور في موقف
الحكمم خلال مسرحياته العديدة التي تمتد من المرأة الجديدة في سنة ١٩٢٣ إلى
« جنسنا اللطيف » و « حديث صحفي » و « الخروج من الجنة » و « النائبة
المحترمة » ثم « إيزيس » في المرحلة الأخيرة من إنتاجه .

وواضح أن مثل هذا الموضوع الذى يشغل جزءاً هاماً من إنتاج توفيق الحكيم المسرحى لا يرتبط أولاً يكاد يرتبط بمشكلة عامة بقدر ما يرتبط بمشكلة خاصة فى حياة الحكم الشخصية .

وكذلك الأمر فى انتقال الحكم من المسرحيات ذات الطابع المحلى إلى المسرحيات ذات الطابع الإنسانى العام التى يسميها بالمسرحيات الذهبية لأن الصراع يجرى فيها داخل ذهن البشرى بين ما يسميه بالقيم المطلقة . فمن المؤكد أن هذا الاتجاه لا يرجع إلى استقرار ظروف حياتنا العامة فى بعض الفترات فحسب ، بل يرجع على الأرجح إلى تأثير الحكم ببعض اتجاهات الأدب العالمى ، وبخاصة فى فترة إقامته بباريس وما تلاها ، على نحو ما هو واضح فى عدد من المقدمات التى كتبها لمسرحياته الذهنية مثل مقدمة «أوديب ملكا» ومقدمة «بيجاليون» .

فمن المؤكد أن قراءته أو مشاهدته لروائع المسرحيات العالمية التى تقوم على التفسيرات المختلفة للأساطير القديمة مثل تفسير كل من «سوفوكليس» اليونانى القديم «وأندريه جيد» الفرنسى المعاصر - هى التى أوحى إليه بأن يتجه نحو الأساطير والقصص الدينية أو الشعبية ليعالج بواسطتها بعض قضايا الحياة الإنسانية العامة التى شغلته . مثل قضية الصراع بين الإنسان والزمن أو الصراع بين العقل والقلب أو بين الحقيقة والواقع على نحو ما سوف نرى عند حديثنا عن مسرحه الذهنى . بل إنه ليحدد لنا فى وضوح كيف جاءت فكرة مسرحية بيجاليون حيث يقول فى مقدمتها : لعل أول من كشف لى عن جلالها تلك اللوحة الزيتية «بيجاليون وجالاتيا» بريشة جان راوكس المعروضة فى متحف اللوفر . ما إن وقع بصرى عليها منذ نحو سبعة عشر عاماً حتى تركت نفسى فكتبت وقتئذ قطعة «الحلم والحقيقة» المنشورة فى كتابى «عهد الشيطان» وكنت آمل أن أعود يوماً إليها فأضع كل ماخامرنى منها فى عمل أكبر وأرحب . ومرت الأيام واتجهت إلى قصص القرآن وألف ليلة وليلة وكادت أنسى قصة اليونان حتى ذكرنى بها برناردشو يوم عرضت مسرحية بيجاليون فى شريط من أشرطة السينما منذ عامين . عندئذ تيقظت فى نفس الرغبة القديمة فعزمت على كتابة هذه الرواية وقد فعلت .

ومن المؤكد أيضاً أنه لولا سفر توفيق الحكيم إلى فرنسا وبعده لفترة من الوقت عن التيارات المحلية التي كانت سائدة في بيئتنا المسرحية ثم اتصاله بالآداب العالمية ، ومعرفته بما سماه بالمرح الذهني عند رواده الكبار من أمثال إبسن النرويجي ثم برناردشو الأيرلندي وغيرهما - لما اتجه نحو هذا النوع من المسرحيات مهما زعم أن استقرار الحياة في بلادنا هي التي دفعته نحو هذا الاتجاه . فحياتنا العامة لم تعرف الاستقرار منذ مطلع هذا القرن بل منذ دخول الإنجليز المحتلين لبلادنا في سنة ١٨٨٢ حتى اليوم : وكانت حياتنا سلسلة ثورات متصلة على اختلاف في النسب فحسب .

وهكذا يتضح لنا كيف أن حياة توفيق الحكيم الخاصة ومحاور الاهتمام فيها ثم تاريخ تكوينه الفني والثقافي قد كان لها أثرها البالغ في تنقله بين فنون المسرح المختلفة إلى جوار التأثيرات العامة التي تحدث عنها هو نفسه في مقدمتي « مسرح المجتمع » و « المسرح النوع » . بل نستطيع أن نؤكد أن نوع العمل الذي زاوله في حياته العملية قد كان له تأثيره في اختيار هذا النوع أو ذلك من أنواع المسرحيات ولعلنا نجد هذه الحقيقة أوضح ما تكون في « مسرح المجتمع » الذي نشر معظم مسرحياته إن لم يكن كلها أول الأمر في صحيفة أخبار اليوم التي عمل بها منذ أن ترك الوظيفة الحكومية في سنة ١٩٤٣ إلى أن عاد إليها مديراً لدار الكتب في سنة ١٩٥١ . فمن الواضح أن هذا اللون من المسرحيات هو الذي يتمشى مع الطابع الصحفي ، بحكم أن يعالج جوانب من مشاكل الحياة الراهنة . وهو يستهل مقدمته لهذه المجموعة من المسرحيات بقوله : « هذا الكتاب يعرض من صور الأشخاص والأوضاع والأخلاق ما صدر عن وحي المجتمع المصري في أعوامه التي تمخضت عنها الحرب العالمية الأخيرة » . ونحن لנلاحظ تأثير حياته العملية في هذا النوع من المسرحيات من حيث مضمونها الاجتماعي وحده ، بل نلاحظه أيضاً من حيث شكلها أو صورتها الفنية حيث نراه يكتب عدداً كبيراً منها في فصل واحد بحيث يمكن نشره في عدد واحد من الجريدة وإن يكن قد حاول أن يبرر هذا التنوع في الشكل بدواع فنية : فقال في مقدمة هذه المجموعة أيضاً :

ويضم هذا الكتاب عشرين قصة وقصة تمثيلية عصرية . منها مايقع في فصل ،
ومنها مايقع في منظرين ومنها مايقع في أربعة فصول . ويبدو من تاريخ الآداب
العالمية أن التمثيلية ذات الفصل الواحد كان لها فضل في تصوير المجتمع في أوضاعه
العديدة المختلفة . فقد استخدمها لهذه الغاية : مولير وديموسيه وماريفو وتشيفوف
وتورجنيف وجوته وشيللر وفرتر ودودلى ووايلد وشو إلخ . . . فالحمل على إقرارها
أيضاً في الأدب العربي لما يمكن لهذا الأدب العريق في أساليب أدائه وبنوع له في
وسائل تعبيره » .

مسرح المجتمع

قلنا إن توفيق الحكيم قد ابتداء في صدر حياته الأدبية ثلاثة اتجاهات في التأليف المسرحي : الاتجاه الأول نحو معالجة القضايا الوطنية العامة ولو عن طريق الرمز على نحو ما فعل في مسرحيته « الضيف الثقيل » التي يمكن أن تدخل فيما نستطيع تسميته بأدب الكفاح . والاتجاه الثاني نحو المسرح الغنائى الذى كان جمهورنا لا يزال متعلقاً به مفضلاً إياه على المسرح الدرامى الخالص . وقد تمثل هذا الاتجاه عند الحكيم في مسرحية « على بابا » . ولكننا نلاحظ أن محاولاته لم تتجدد بعد ذلك قط في هذين الاتجاهين . وأما الاتجاه الثالث الذى ظل يتابعه بين فترة وأخرى فقد كان الاتجاه نحو المسرحية الاجتماعية الذى ابتدأه بمسرحيته « المرأة الجديدة » ذات الطابع الكوميدى . ونحن نلاحظ كما قلنا أن قضية المرأة قد شغلت توفيق الحكيم وشغلت إنتاجه لفترة مديدة في حياته وقد فسرنا هذه الحقيقة بطروف حياته الخاصة وتجاربه مع المرأة . ولقد فسرنا هو نفسه سراهيمه بقضية المرأة في مطلع حياته الأدبية في المقدمة التى كتبها لهذه المسرحية في سنة ١٩٥٢ أى عند نشرها بقوله : « وأول ما لفت نظرى وأنا أراجعها بعد ثلاثين عاماً بالتقريب هو موقفى من حركة سفور المرأة التى نشطت في ذلك الحين . . . ذلك الموقف الذى يتم عن خوف وقلق ، وكان مصدر الخوف والقلق كما سجلته المسرحية راجعاً إلى ناحيتين : أثر السفور في فكرة الزواج عند الشبان من الجنسين وأثر الاختلاط السافر في الزوجية المستقرة وحياة الأسرة . . . وقد كان القلق والخوف على الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج مادامت المرأة قد خرجت لهم سافرة وأن يجدوا في تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينها ما يطفى رغبة التلاقى عن طريق الزواج . كما كان الخوف والقلق من السفور في الأسرة واختلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو غيرها أن يؤدي الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية . . . ومامن شك عند قارئ الحاضر في أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل . . . فالأيام قد

أثبتت أن سفور المرأة لم يؤثر في فكرة الزواج بصورة تدعو إلى الانزعاج . أما ترزعج الحياة الزوجية العصرية من أثر الاختلاط فقد يكون موضع اعتذار . وإني أترك تقدير هذا الخطر ودرجته للمعنيين بالإحصاء الاجتماعي في مجتمعنا الحديث . على أن من الانصاف لحركة المرأة الجديدة في ماضيها وحاضرها أن نعترف بأن الكثير من مخاوف اللحظة قد لا تتحققه ظروف الغد . فالتندر على مطامع المرأة السياسية اليوم قد يكون تجنباً مسرفاً عندما نرى في المستقبل أن الأوضاع الجديدة قد استقرت دون أن يقع مما توهمنا شيء ذو خطر . . . لقد تعودنا اليوم منظر المحامية والصحفية والأستاذة والموظفة . وما من شيء يمنع من تعودنا غداً منظر النائبة والشيخة والوزيرة . كثير من أفكارنا الحاضرة سيدو غريباً في عين المجتمع الذي سيولد بعد ثلاثين عاماً .

هذا هو ما يقوله توفيق الحكيم في تبرير موقفه من المرأة في مسرحية « المرأة الجديدة » . ومن الواضح أنه يعتذر في المقدمة أو يكاد يعتذر عن ذلك الموقف الذي أثبت التطور الاجتماعي في بلادنا عدم صحته .

ونحن بالبداية لانعاض بل نجد معالجة الأديب لقضايا عصره حتى ولو كانت قضايا تبدو عارضة موقوتة بل ولا تخشى على مثل هذا الأدب من الغناء لزوال المشاكل التي يعالجها . والآداب العالمية مليئة بالروائع التي صدرت عن ملابسات العصر . ومع ذلك ثبتت على الزمن وأصابنا الخلود لأن أصحابها أيدوا فيها القضايا الإنسانية الخالدة أو المتمشية مع تطور الزمن وتقدمه المستمر . وكأنهم يستشرقون خطى المستقبل الصاعد حتى أصبحت أعمالهم الأدبية من معالم زحف الإنسانية المستمر نحو التقدم والتحرر والتحضّر . على نحو مازلنا نطالع في خطب زعماء الوطنية الخالدين من أمثال ديموستين وروبيرير ومصطفى كامل وسعد زغلول وغيرهم بينما ابتلع الزمن أو كاد خطب من هادنوا أعداء الوطن أو سلموا في حريات الشعوب وقضاياها التقدمية . فأصبحت تلك الخطب لا تقرأ إلا كمجرد وثائق تاريخية ميتة لا يحفل بها إلا المؤرخون ، ومن هذا النوع مسرحية « المرأة الجديدة » التي يعترف مؤلفها نفسه بأن الزمن القصير قد تخطاها وأثبت خطأ موقف المؤلف من القضية التي تعالجها .

وفضلا عن ذلك فالمسرحية تبدو في مضمونها غير مقنعة وفي بنائها مفككة وفي شخصياتها غير محددة الأبعاد والأدوار وفي حوارها مفتعلة في كثير من المواضع ، نتلمس الإضحاك باللعب على الألفاظ والمفاجئات وتصنع المواقف ، فهي من حيث مضمونها تقوم على مغالطة منطقية تفترض فرضاً سخيلاً غير مقنع لتبني عليه الأحكام ، وهي المغالطة التي يسميها المناطقة الحاجة بالقضايا المسرفة غير المقنعة *Raisonnement par L'absurd* وبيان ذلك أن توفيق الحكيم يفترض في هذه المسرحية وجود سيدة اسمها نعمت متروجة من رجل اسمه سامي . وفتاة اسمها ليلى ، وكلتاها معتنقات مبدأ السفور . ونهضة المرأة الجديدة ، ثم نخبزنا أن نعمت قد عرفت ليلى بزوجها وتركتها تخالطه فاخطفته ليلى منها « بينما صادقت نعمت شاباً آخر اسمه سليمان بك حلمي يسكن في إحدى شقق عمارة يملكها محمود بك والد ليلى . ومحمود بك هذا رجل مستهتر تخلص من ابنته ليلى بعد وفاة أمها بأن أودعها لدى أخته العانس المتقدمة في السن لكي يخلو لعربده ، حتى إذا ماتت الأخت العانس ولم يعد له مفر من أن يؤوى ابنته ليلى معه في بيته فكر في طريقة جديدة للتخلص منها ففانحها في أمر الزواج ، ولكنها تبتدى نفوراً من الزواج حتى ولو كان قائماً على الحب ، زاعمة أن الزواج يجب أن يستند أولاً وقبل كل شيء إلى الصداقة بين الرجل والمرأة دون غيرها ، ومع ذلك ينجح الأب في أن يقنع ابنته بالزواج إذا عثرت على الزوج الذي يصلح صديقاً . وبالفعل ينصب الأب شباكه على سليمان بك حلمي . ويفرغ وكيه بمفاحته في أمر الزواج من ليلى كوسيلة لإعفائه من أفساط الإيجار المتأخرة بعد أن أعلن محمود بك تنازله عن العمارة كلها لابنته ليلى وعندئذ تشهد منظراً سمجاً يعرض فيه الوكيل على سليمان بك هذا العرض الذي يرفضه سليمان لعدم حاجته إلى الزواج مكثفياً بصداقة أو عشق نعمت وأمثالها . ولكننا نفاجاً أثناء هذا المنظر بدخول ليلى نفسها إلى شقة سليمان بك والتقاها به . في مشهد سخي ف مضطرب ينتهي بأن يعلن سليمان بك للبيلى عزمه على أن يستجيب لرأى الوكيل ليلحق بمحمود بك في عزبته بقلوب .

وتمر الفصل الثالث والأخير بالعزبة حيث يجتمع محمود بك وسليمان بك وسامي ونعمت ويتضح الموقف كله . فنعمت عشيقة لسليمان تداينه بثلاثمائة جنيه ومحمود

بك يسدد عن سليمان هذا الدين الذى أرسلت نعمت تطالبه به بعد أن علمت بصلته بليلى . ثم لايلبث محمود بك وابنته ليلى وسامى أن يفاجأوا بقدوم نعمت التى تفضح الموقف فينصرف سليمان بك إلى حيث أتى وينفض الجمع على هذه المهزلة .

وواضح مافى هذه الافتراضات من مغالطة « فالمرأة الجديدة كالمرأة القديمة لايمكن أن تنفر من الحب أو ترفضه قانعة بالصداقة ، والمرأة الجديدة ليست من البله بحيث تسلم زوجها لأية امرأة أخرى بغفلتها المسرفة ، والزواج الذى تريده المرأة الجديدة لايمكن أن نفكر فى أن تصل إليه بمثل هذه الطرق الاحتمالية الهابطة . ونحن لاندرى من المسرحية كيف ذهبت ليلى إلى شقة سليمان بك مقتحمة ولا لماذا ذهبت على وجه التحديد ، كما أننا لم نتيين فى وضوح كيف تعلق سامى بليلى ، وعلى أى نحو صادقها واختلط بها ، كما أننا لاندرى سر اقتحام عدد من الشخصيات الأخرى فى هذه المسرحية مثل شخصيات على وشاهين صديقى محمود بك اللذين لم نتيين لهما دوراً واضحاً فى تطوير أحداث المسرحية مما يرر قولنا بتفكك بنائها الدرامى ، كما أننا لانطبق صبراً على ذلك اللعب الطويل فى الحوار على « شقة » حياة سليمان بك وأثاثها والشقة التى يستأجرها . مما يقطع بأن الحكيم لم يكن قد وصل بعد إلى تلك المهارة الطبيعية الفائقة التى أدار بها حوارها فى مسرحياته اللاحقة بعد نضجه الفنى ، تلك المهارة التى حملت النقاد على أن يقرؤا للحكيم بتفوقه الظاهر فى كتابة الحوار بطريقة سلسلة طبيعية تدنيه من واقع الحياة وتلقائية الفكر .

المرأة الجديدة :

ومن الغريب أننا نلاحظ أن معظم المسرحيات الأخرى التى عالج فيها توفيق الحكيم قضية المرأة الجديدة تبدو غير مقنعة وقائمة على مغالطة منطقية . « فسرحية » جنسنا اللطيف ، ذات الفصل الواحد التى كتبها الحكيم فى عام ١٩٣٥ بناء على طلب السيدة « هدى . هانم شعراوى » لتمثل فى دار الاتحاد النسائى تلخص فكرتها فى أن مجدبة الطيارة وكريمة الحمامية وسامية الصحفية يجتمعن على

مصطفى روج مجدية لكي يحملنه قسراً على الطيران مع زوجته مجدية في رحلة إلى العراق . وهو إذا كان قد سخر في هذه المسرحية من الرجل - إلا أنه قد أظهر من ناحية أخرى ما يمكن أن تؤدي إليه نهضة المرأة وسيطرتها من العبث بمصير الرجل وحمله على ما يكره أو ما ليس من شأنه ولا عمله كالطيران إلى العراق وهو الذي لاعلاقة له بفن الطيران على الإطلاق .

وهو في مسرحيته « النائبة المحترمة » المنشورة في مسرح المجتمع يبدو غير مقنع على الإطلاق : فالمسرحية تقع في منظرين نرى في أولها الزوج عبد السلام حمودة وهو يسهر إلى جوار طفله بينما زوجته النائبة المحترمة مشغولة في البرلمان . وفي المنظر الثاني نرى النائبة المحترمة وقد عادت بعد طول انتظار إلى بيتها ولكنها لم تكد تعود حتى اتصل بها وزير الأشغال تلفونياً مستأذناً في زيارتها . ويأتى الوزير فنعلم أنه قد أتى لكي يطلب إليها أن تعمل على أن يسحب نائب زميل لها في الحزب استجابة للوزير عن مشروع جبل الأولياء . وفي أثناء ذلك يعلم الوزير أن زوجها عبد السلام أفندى موظف منسى بالدرجة الخامسة في وزارته . ويلمح للنائبة المحترمة بمساومتها على ترقيته إذا استجابت لطلبه . ولكن النائبة ترفض أن تخون مبدأها وحزبها في سبيل ترقية زوجها المنسى وبذلك ينتهى الموقف فيما كنا نتوقع . ولكننا لانلبث أن نفاجأ في نهاية المنظر بالنائبة المحترمة تعد استقالتها من المجلس دون أن نتبين سبباً لهذه الاستقالة ودون أن نقنع بأن مثل هذه المساومة تقتصر على المرأة النائبة ولا يشترك في أمثالها النواب من الرجال الذين كثيراً ما كانوا يسامون الوزراء على ترقية قريب أو نسيب ، وبذلك يضحى الهدف الذى قصد إليه المؤلف إذا كان هذا الهدف هو معارضته لاشتغال المرأة بالسياسة أو دخولها البرلمان ، متابعة لفلسفته العامة الممعة في المحافظة من الناحية الاجتماعية ، بل فلسفته العامة في الحياة التى ترى أنه ليس فى الإمكان أبدع مما هو كائن ولاخير للإنسان فى أن يحاول تغيير حاضره أو مجالدة الزمن على نحو ماسوف ترى بالتفصيل عند حديثنا عن مسرحه الذهبى .

واما المرأة فى علاقتها بالفنان فقد صورها توفيق الحكيم فى مسرحية « الخروج من الجنة » ذات الثلاثة فصول ، وهو يقدم لها بقوله: « هذه المرأة العجيبة بطلة

هذه القصة هي من صنع خيالي . . . ولكم أتمنى لو توجد حقيقة ولو ألقاها يوماً وجهاً لوجه . ولكنني لست أدري إلى أى حد خلق توفيق الحكيم بخياله هذه المرأة من العدم وغير مسبوق إليها . لقد وقعت في يدي مسرحية للكاتب الفرنسي المعاصر « موريس رويستان » منشورة في مجلة « لابيتت الليستراسيون La petite illustration » وعنوانها « الهاربة » أو الهاجرة La deserteuse . والمسرحيتان تقومان على نفس الفكرة . فكرة المرأة المحبة التي تضحي بحبها وتهجر حببها لأنها تحس أنه فنان موهوب . ولكنه كسول مترآخ ، وتعتقد أن في هجره وإشعال نار الألم في صدره ما يحفزها إلى التعبير عن مكنون نفسه أى إلى الإبداع الفني . ولكننا نلاحظ أن توفيق الحكيم قد خرج في علاجه لهذه الفكرة وتصويره لبطلته « عنان » إلى حد الإسراف الذي أخرج شخصيتها عن دائرة المعقول والمقنع . فعنان في مسرحية الحكيم ليست مجرد عاشقة تكتم حبها لمختار وتأبى أن تبادله حباً بحب إلا أن تنشيط إرادته فيستغل ملكاته ويصل إلى ما يستحق من مجد ، بل هي زوجة فعلية لمختار . وهي لا تلجأ إلى كتم حبها عنه كوسيلة مؤقتة لحفز همته مع الإبقاء على الوفاء له والحرص على مشاركته الحياة . بل نراها تصل إلى حد طلب الطلاق منه ويكون لها ماتريد . ويعيش مختار في عزلة عاكفاً على إنتاجه الأدبي بينما تتزوج عنان من آخر وتكون أسرة ، وبعد عشر سنوات نفاجاً بعنان تزور مختار زيارة عابرة لتهنته بنجاح مسرحيته . وليس بخاف مافي هذه الأحداث من إسراف غير معقول ولا مقنع لمخالفته لطبائع البشر ، فضلاً عما هو واضح من تعارض بين سلوك عنان وهدفها النبيل . فنحن نفهم أن تضحي الزوجة مؤقتاً بمتعة الحب حرصاً على مجد زوجها ، ولكننا لانفهم أن تهجره نهائياً حرصاً على ذلك المجد . وألا تحتفظ بطريق العودة إليه مفتوحاً . وكل ذلك فضلاً عن أن المؤلف لم ينجح في أن يوحى لنا في شيء من الوضوح بسر موقف عنان من مختار وحبسها الحب عنه وإنما نحدس هذا السر حدساً وفي مشقة ، وإن يكن هذا الغموض قد خلق في المسرحية جواً شعرياً مسحوراً وجعل من « عنان » تلك العجيبة التي لا يمكن أن تكون إلا من عرائس الخيال الرومانسي الذي يستعذب الآلام .

والشيء الغريب حقاً هو أن توفيق الحكيم لم يصور علاقة الفنان بالمرأة وحيثته بين المرأة والفن على نحو يبدو معقولاً ومقنعاً إلا في مسرحية ذهنية ومن خلال أسطورة إغريقية قديمة هي أسطورة «بيجاليون» التي كتبها سنة ١٩٤٢ أنى قبل زواجه ببضع سنوات وفي فترة متقدمة من عمره : يلوح أن أزمته النفسية بالنسبة للمرأة كانت قد بلغت فيها أقصاها . فهو يتقدم في السن ويزداد إحساسه بجأته إلى المرأة وحنوها ، وهو لا يزال خائفاً من المرأة مزعزع الثقة متمسكا بالأسطورة التي خلقها عن نفسه كعدو للمرأة . ومع ذلك راغب فيها متشوق إليها وإن حاول عبثاً أن يسكت نزعات روحه باسم الفن وضرورة التفرغ له في برجه العاجي بعيداً عن متاعب الحياة الزوجية ومشاغها الممضة . وفي هذه الفترة كتب مسرحية بيجاليون التي نقتصر هنا على إبراز مضمونها وعلاقة هذا المضمون بحياة توفيق الحكيم الخاصة ونظرتة إلى مشكلة العلاقة بين المرأة والفنان .

وتقول الأسطورة اليونانية القديمة إنه قد كان في بلاد اليونان نحات عبقرى اسمه بيجاليون صنع يوماً تمثالاً رائع الجمال لفتاة اسمها جالاتيا . وراقه جمال التمثال حتى أحبه حباً يشبه العشق . ولاتقول الأسطورة طبعاً هل كان هذا الحب نتيجة لظماً جنسى عند الفنان أم كان امتداداً لذاته باعتبار أن التمثال من خلقه وجزء من نفسه يحبه كما يحب الإنسان ولده كامتداد لذاته . وتناول توفيق الحكيم هذه الأسطورة وأضاف إليها شخصيات أسطورية إغريقية أخرى ليتخذ من مجموعها وسيلة لتصوير أزمته النفسية أو أزمة الفنان بوجه عام بالنسبة للمرأة . ويوضح الحيرة والتردد اللذين يمكن أن يصيبا الفنان . والنزعات المتعارضة التي تصطرع في نفسه ، فزعم أن بيجاليون قد طلب إلى كبير الآلهة زيوس أن ينفث الحياة في تمثال جالاتيا الحجرى ليتحول إلى فتاة من لحم ودم تزوجها بيجاليون عن حب وهيام ، ولكنه لم يلبث أن فجج في حبه عندما رأى جالاتيا تعجب بشاب مدل بجاله الهيكلى الخاوى وهو نرسيس وتهرب معه تاركة زوجها الذى لا يزال مشغولاً بفنه . وتثور نائرة بيجاليون ويعذبه الشقاء فيعود إلى الإله ضارِعاً أن يرد جالاتيا تمثالاً حجرياً كما كانت بل يبلغ به الغضب أن يحطم التمثال بعد أن استجاب الإله

لرغبته وكأنه ينتقم من هذا التمثال لأنه أثار غريزة الحياة في نفسه ورده أول الأمر مقهوراً إلى المرأة .

وبالرغم من الطابع الذهني التجريدي لهذه المسرحية وضعف الطاقة الدرامية فيها بحيث لاثير انفعالنا في قوة بل تقتصر على تحريك تأملنا الذهني - إلا أنها تبدو كما قلنا معقولة ومقنعة لأن أحداثها الرمزية ممكنة الحدوث فعلا . فالفنان من الممكن أن تحلب له امرأة وأن يسلم لها قياده فيتزوجها . ولكنه من الممكن أيضاً أن يشقى بهذا الزواج بحكم توزعه بين فنه وزوجته توزعاً قد يترك في حياة زوجته فراغاً ينتهي بها إلى الضلال فيشقى الفنان . وقد لا يستطيع الخلاص من شقائه إلا بالتخلص من هذا الزواج . وعلى هذا الأساس تجمع هذه المسرحية في مضمونها بين كافة العناصر والاحتمالات التي تتكون فيها أزمة الفنان بالنسبة للمرأة وحيثه بينها وبين فنه . وعلى نحو أوسع حيثه بين الفن والحياة . وبذلك يكون توفيق الحكيم قد نجح في تصويره هذه المشكلة من خلال أسطورة . بينما نرى التوفيق يحاول في تلك المسرحية أن يلتزم حدود الممكن vraisemblable أو حدود منطق الحياة واحتمالاتها المعقولة المقنعة ، بل بنى تلك المسرحيات على فروض مسرفة غير معقولة أملتها عليه رهبته للمرأة وخوفه منها وعدم اطمئنانه لقدرته على ريادةها ، فأخذ يحاول إقناع نفسه وإقناع غيره بعداوته لها ونظره شذراً إلى مطامعها في الحياة وحرمة نهضتها المعاصرة التي ابتدأت بالتمرد على الحجاب واستمرت بغزوها لكافة الميادين حتى وصلت إلى ميدان النيابة عن الشعب في مجالسه البرلمانية .

حصرو تيوب

استعرضنا فيما سبق عدداً من مسرحيات توفيق الحكيم الاجتماعية التي عالج منها مشكلة بذاتها شغلته منذ فجر حياته الأدبية وظلت تشغله على نحو حاد إلى أن تزوج في سنة ١٩٥٦ . ولاحظنا أنه قد استمر بوجه عام في كتابة المسرحيات الاجتماعية وبخاصة في فترة عمله صحفياً بجريدة « أخبار اليوم » ولكنه في الواقع لم يقتصر على المسرحيات الاجتماعية بل كتب أيضاً المسرحيات النفسية والريفية كما يقول بل السياسية مثل « براكسا أو مشكلة الحكم » . وقد نشر في أول الأمر مجلدين بعنوان « مسرحيات توفيق الحكيم » تضمنت المجموعة الأولى مسرحيات « سر المتحرة » و « نهر الجنون » و « رصاصة في القلب » و « جنسنا اللطيف » . وتضمنت المجموعة الثانية مسرحيات « الخروج من الجنة » أو « المهمة » و « أمام شبك التذاكر » و « الزمار » و « حياة تحطمت » . وكان نشر هاتين المجموعتين في عام ١٩٣٧ ومن قبل ذلك كان قد نشر « أهل الكهف » سنة ١٩٣٣ و « شهر زاد » سنة ١٩٣٤ كلا في كتاب منفصل باعتبارهما من المسرحيات الذهنية التي يعترف بها توفيق الحكيم بنوع خاص . ثم نشر في سنة ١٩٣٩ مسرحية « براكسا أو مشكلة الحكم » وفي سنة ١٩٤٢ « بيجاليون » وفي سنة ١٩٤٣ مسرحية « سليمان الحكيم » وفي سنة ١٩٤٩ مسرحية « الملك أوديب » . وفي سنة ١٩٥٥ « إيزيس » . وفي سنة ١٩٥٧ مسرحية « الصفقة » . وفي الستين الأخيرتين نشر « رحلة إلى الغد » و « أشواك السلام » وقد طبعت كل واحدة من هذه المسرحيات في كتاب خاص . وفي أثناء كل ذلك طبعت بعض مسرحيات المجتمع أو المسرحيات المنوعة في كتب خاصة لمناسبة تمثيلها على المسرح أو حاجة المدارس إليها كما نشرت مسرحية « المرأة الجديدة » مع ثلاث مسرحيات أخرى متعلقة بمشكلة المرأة في كتاب خاص ١٩٥٢ . ولكن توفيق الحكيم قد أراح القراء والدارسين يجمع كل مسرحياته في مجلدين كبيرين صدر أحدهما باسم « مسرح المجتمع » وصدر الآخر باسم « المسرح المنوع » وهما يضمان جميع مسرحياته بما فيها

المسرحيات التي نشرت أولاً في المجلدين المعنويين « مسرحيات توفيق الحكيم » ثم المسرحيات التي نشرت في كتاب « المرأة الجديدة » . ولم يبق من تأليفه المسرحي خارج هذين المجلدين إلا مسرحياته الكبيرة وأغلبها من النوع الذهني التي نشر كلا منها في كتاب خاص . ولكن العملية التي قام بها توفيق الحكيم تبدو مخلخلة الأساس . فمجموعة « مسرح المجتمع » يقول المؤلف إنها من وحي المجتمع المصري في أعوامه التي تمخضت عنها الحرب العالمية الأخيرة أي أنها تمثل مرحلة زمنية محددة في تاريخ إنتاج المؤلف المسرحي . وذلك بالرغم من أنه لم يبدأ في كتابة المسرحيات الاجتماعية منذ تلك الفترة فحسب . بل ابتداء كتابتها كما رأينا منذ مطلع حياته الأدبية أي منذ كتب مسرحية « المرأة الجديدة » في سنة ١٩٢٣ . كما أنه واصل كتابة المسرحيات الاجتماعية بعد سنة ١٩٥١ بل وألف بعد ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ مسرحيات اجتماعية تصدر عن فلسفة اجتماعية بذاتها وهي الفلسفة الاشتراكية التي نادى بها هذه الثورة والتي تقدر العمل وتعتبره الوسيلة الوحيدة لكسب العيش . وكل هذا واضح في مسرحية « الأيدي الناعمة » التي كتبها توفيق الحكيم سنة ١٩٥٤ . ونفس الفلسفة تحذب على الطبقة العاملة في الريف وتسعى إلى أن ترفع عنها غبن القرون وهذا وتمكن لها من رد جشع الإقطاعيين وسيطرتهم التي كانت تلقى الفزع بل الوهم في نفوس أبنائها على نحو ماصور توفيق الحكيم نفسه في مسرحية « الصفقة » التي نشرها سنة ١٩٥٧ . وكان من الأفضل أن يضم « مسرح المجتمع » جميع مسرحيات المؤلف الاجتماعية القديمة بما فيها الخاص بمشكلة المرأة . ومسرحيته الجديدة والأيدي الناعمة . ذات الفلسفة الاجتماعية المحددة والموجودة في مجموعة « المسرح النوع » الذي يضم أشتاتاً من المسرحيات في تاريخ إنتاجه دون أي ترتيب زمني أو موضوعي فني .

وعلى أية حال فإننا نعتقد أن خير تبويب ممكن للإنتاج المسرحي لتوفيق الحكيم هو تقسيمه إلى ما يمكن تسميته بمسرح الحياة ثم ما يسميه هو بالمسرح الذهني الذي برع فيه واشتهر به وتركزت فيه أصالته على أن تخرج مسرحياته الاجتماعية التي كتبها بعد الثورة من مسرح الحياة لتضعها فيما نسميه بالمسرح الهادف .

مسرح الحياة

ونحن نعنى بمسرح الحياة مجموعة المسرحيات التى تناول فيها توفيق الحكيم جوانب من حياة الإنسان أو المواطن كفرد وكعضو فى المجتمع . وهذه المسرحيات كثيراً ماتختلط فيها العناصر النفسية بالعناصر الاجتماعية . ونقصد بالعناصر النفسية تلك العناصر النابعة من طبيعة الإنسان كإنسان فى ذاته . وبالعناصر الاجتماعية تلك التى ولدتها فى الفرد حياته داخل المجتمع . فمسرحية « أريد أن أقتل » مثلاً تجمع بين العنصرين : العنصر النفسى النابع من غريزة حب الحياة والمحافظة عليها والعنصر الاجتماعى النابع من النفاق الضرورى فى أحيان كثيرة لحياة الأسرة كخلفية اجتماعية . فى هذه المسرحية يصور توفيق الحكيم زوجين يتبادلان عبارات المحبة والمجاملة فيتمنى كل منهما أن يكون « يومه » قبل يوم شريكه فى الحياة . وفى تلك الأثناء يفاجأ الزوجان ببنت الجيران مصابة بلوثة تقتحم مسكنها ويدها مسدس . وتعلنها أنها قد قررت أن تقتل أحدهما فيأخذ كل من الزوجين فى استعطافها لكى تجنبه الموت . وقد نسيا ماكانا يتبادلانه منذ لحظة من تمنى كل منهما أن يكون « يومه » قبل يوم شريكه ، وفى النهاية تطلق الفتاة مسدسها فإذا به يحدث مجرد صوت ودخان دون أن ينطلق منه رصاص قاتل . وواضح أن هدف توفيق الحكيم من المسرحية هو الكشف عما يظنه نفاقاً اجتماعياً لا يلبث أن ينهار أمام غريزة حب الحياة والمحافظة عليها . ولكنه نقد سطحي أقرب إلى الكاريكاتير المضحك منه إلى النقد الإنسانى العميق ، فروح التضحية ليست مستحيلة الوجود فى أية بيئة .

ومسرح الحياة بوجه عام لا يخرج عن أن يكون إما نقداً للحياة أو محاولة لبنائها وقبل ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ كان مسرح الحياة عند الحكيم موجهاً نحو النقد ، ولكن نقده للحياة لم يكن فى يوم من الأيام نقداً جريئاً عميقاً ينفذ إلى أسس الفساد ، بل كان مقصوراً على بعض النواحي السطحية التى لاتصل إلى

الأسس . وذلك لسببين جوهريين : أولهما أن الحكم قد كان دائماً ممن يؤثرون السلامة ويتجنبون تحمل مسئولية الرأي الحاسم . كما أننا لانعرف له فلسفة اجتماعية محددة . فهو ينتمى بتفكيره إلى الطبقة البرجوازية المحافظة التي تحرص على رتابة الحياة وتفضل الاستقرار على التمرد والتجديد ، كما يشهد مسرحه الذهني الذي تبلور فيه أفكاره العامة كما سنرى ، فهو مثلاً في مسرحية « عمارة المعلم كندوز » يصورها لنا احتيال المعلم كندوز الجزار على تزويج بناته بكتابة عمارته لكل منهن حتى تتزوج ، ثم استردادها منها بعد ذلك لكي يكتبها لأختها حتى تتزوج هي الأخرى ، وفي النهاية يجتمع أصهاره في ضجة صاخبة مضحكة ينكشف فيها الموقف . وتوفيق الحكم يصف هذه المسرحية في فهرست « مسرح المجتمع » بأنها من أخلاق الحرب . ولكن المشكلة التي تعالجها مشكلة مزمنة في بلادنا وليست مقصورة على أخلاق الحرب ، لأنها ترجع إلى فساد عميق كان متأصلاً في حياتنا الاقتصادية والاجتماعية وكان يدفع الزوج إلى البحث عن مال زوجته قبل البحث عن شخصيتها .

وأما بعد ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ فقد رأينا توفيق الحكم يصدر لأول مرة في مسرحيات الحياة التي كتبها وهي « الأيدي الناعمة » و « الصفقة » - عن فلسفة اجتماعية محددة هي الفلسفة الاشتراكية . ويجب أن نلاحظ هنا أن توفيق الحكم لم يكن من رواد هذه الفلسفة في يوم من الأيام وإنما أصبح من التابعين لها أو على الأقل المتأثرين بها . فهو في ذلك تابع لارائد . وأدبه الصادر عنها يعتبر من الأدب الذي يسمى « أدب الصدى » لا « أدب القيادة » على نحو ما كان في أعقاب ثورة سنة ١٩١٩ التي أوحى إليه بقصة « عودة الروح » التي يسجل فيها بعث الشعب المصري ويعلن عن ثقته فيه وقدرته على التقدم والنهوض إذا أتيت له القيادة الصالحة . فهو في هذا أيضاً صدى شعرياً لتلك الثورة العاتية التي لم يترسب معناها الضخم في نفسه إلا بعد سنوات عدة تبلغ الثماني أو تسع سنوات .

وأياً ما يكون الأمر فنحن نعتقد أن مسرحيتي « الأيدي الناعمة » و « الصفقة » هما خير ما كتب توفيق الحكم من مسرحيات اجتماعية ، وذلك لأن

« الأيدى الناعمة » توضح معنى كبيراً من معانى ثورتنا الاشتراكية الأخيرة بل معنى من معانى التطور الإنسانى العام فى العصر الحديث وهو أنه لم يعد فى الحياة الحديثة مجال لمن ساهم الرئيس جمال عبد الناصر المتعطلين بالوراثة الذين كانوا يعيشون على الإقطاعيات التى نهبا أجدادهم من الشعب واحتكروا ثراتها وسخروا فى العمل بها أيدى الشعب الحشنة المحرومة . كما تسجل تفاهة العلوم الجدلية العقيمة التى كان يبدد فيها أعمارهم عدد من شبابنا مثل الدكتور الذى حصل على الدكتوراه عن بحث فى حرف « حتى » جعله يعرف فى المسرحية باسم الدكتور حتى . ويجد نفسه بين « الأيدى الناعمة » بعد الثورة . ويصادق أميراً سابقاً . ولا يجدان معابداً من البحث عن عمل منتج يكسبان منه قوت حياتهما .

وأما مسرحية « الصفقة » فتصور الحالة التى كانت سائدة فى الريف قبل الثورة يوم كان الفلاحون تفزعهم الأوهام من سيطرة الإقطاعيين وحرصهم على احتكار الأرض الزراعية . فى هذه المسرحية نرى إحدى الشركات العقارية الأجنبية تقرر بيع تفتيش من أراضيا فى إحدى قرى الريف فيتصافر أهل القرية على شرائه وتوزيع أرضه فيما بينهم ويجمعون لذلك المال غير أنهم يسمعون بقدوم إقطاعى قريتهم حامد بك لزيارة القرية . فيقع فى وهمهم أنه قادم لمعاينة التفتيش وشرائه من الشركة مع أنه آت لأمر آخر . ولاعلم له بعزم الشركة على بيع تفتيشها . ويجمع الفلاحون كمية من المال ليقدموها للإقطاعى كرشوة مقنعة لكى يترك لهم الأرض ولا ينافسهم على شرائها . غير أن الإقطاعى لا يكاد يعلم بوجود الصفقة حتى يستيقظ جشعه فيطلب مزيداً من المال . بل يطلب فتاة ريفية جميلة راقته بحجة حاجة أطفاله إليها . ويدعن الفلاحون لمطالبه . ولكن الفتاة تنفذ شرفها بأن تتظاهر بإصابتها بالكوليرا فى منزل الإقطاعى بالقاهرة . فيخشى هذا الإقطاعى العدوى على نفسه وعلى أطفاله . ويسرح الفتاة التى تعود إلى قريتها وإلى خطيبها . ويفوز الفلاحون فى النهاية بالصفقة . وفى هذا كما قلنا مايوحى بالثقة فى الشعب وبقدرته على هزيمة الإقطاعيين . رغم الأوهام المترسبة فى نفوس هؤلاء الفلاحين . وبالرغم من الطابع الكاريكاتيرى الذى يبدو فى بعض أحداث هذه المسرحية - فإنها مع ذلك تبدو مسرحية إيجابية

مستندة إلى فلسفة اجتماعية خيرة مؤيدة لفلسفة حياتنا الجديدة أو كما قلنا صدى
لهذه الحياة .

« « «

وفي رأينا أن خير ما كتب توفيق الحكيم من نقد واقعي لحياتنا ومجتمعنا قبل
ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ لانجده في مسرحياته . وإنما نجده في ذكرياته . التي
سجلها عن فترة عمله وكيلا للنائب العام في القضاء الأهلي في طنطا ودسوق .
ودكرنس وغيرها . وقد صاغها في قالب قصصي استعراضي حتى في كتابة
« يوميات نائب في الأرياف » حيث يصور المظالم التي كانت شائعة في بيئاتنا
الريفية . ثم في كتابه « ذكريات في الفن والقضاء » الذي نشره في سلسلة « اقرأ »
عام ١٩٥٣ وهو يعتبر استمراراً « ليوميات نائب في الأرياف » . وتصور
« ذكريات في الفن والقضاء » نفس المفاسد والمظالم أو شبيها لها . وتأق قيمة
هذين الكتاين من أنها يعتبران تصويراً على الطبيعة . وتنبع قيمة هذين الكتاين
الفنية من براعة الحكيم في استخدام الحوار فيها والاعتماد عليه اعتماداً كبيراً . ثم
من روح السخرية والتهمك والإشفاق المغلف بالابتسام في تصوير في تلك المشاهد
المحزنة .

المسرح الذهني

ولانقّف أكثر من ذلك عندما سميناها 'بمسرح الحياة لتوفيق الحكيم'. لكي نشرع في دراسة ماسماه هو نفسه بالمسرح الذهني واعتزبه ورأى فيه أصالته وميدان ابتكاره. وبالرغم من أن توفيق الحكيم قد ابتدأ هذا النوع من المسرحيات بمسرحية «أهل الكهف» التي يقول في كتابه «زهرة العمر» إنه قد ابتدأ في كتابتها منذ إقامته في الإسكندرية وكيلا للنائب العام في المحاكم المختلطة أي قبل سنة ١٩٢٩. وإن لم تنشر إلا في سنة ١٩٣٣ - إلا أنه مع ذلك لم يبسط نظرتة عن المسرح الذهني إلا في المقدمة التي كتبها سنة ١٩٤٢ لمسرحية بيجاليون. وهي مقدمة لها أهميتها في تحديد مفهوم هذا النوع من المسرحيات عند الحكيم وتوضيح خصائصها الفنية. وفيها يقول «منذ نحو عشرين عاماً كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي. والمعنى الحقيقي للكتابة «للمسرح» هو الجهل بوجود «المطبعة». لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو مايسمونه المفاجأة المسرحية... ولكنني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن. وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أبواب الرموز. إني حقيقة مازلت محتفظاً بروح المفاجأة المسرحية. ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة. لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ولم أجد «قنطرة» تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير «المطبعة» لقد تساءل البعض: أولاً يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي. أما أنا فأعترف بأنني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل «أهل الكهف» و«شهرزاد» ثم «بيجاليون». ولقد نشرتها جسيماً ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة «لتمثيل المسرحيات» الأخرى المنشورة في مجلدين حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل. ثم يروى الحكيم قصة تمثيل الفرقة القومية لرواية «أهل الكهف» وتخوفه من ذلك. ويروى بعد مشاهدته لها أن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل أو على الأقل

لا يصلح للتمثيل على الوجه الذى ألقه أغلب الناس : فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للمسارح لإثارة العواطف : « لقد خرجت تلك الليلة ، وأنا أشك فى عملى وأومن بصواب رأى الناس ، فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعاً يستثير التفاتهم ويهز أفتدتهم : صراعاً هو فى المسرح الدموى بين درع ودرع أو بين ثور ورجل . وهو فى المسرح التمثيلى بين عاطفة وعاطفة . هكذا كان المسرح دائماً ويكون . وإن الناس ليتأثرون دائماً بالعواطف التى يحسونها فى حياتهم الواقعة كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والإثم . لكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن . وبين الإنسان والمكان وبين الإنسان وملكاته ؟ . . . هذه الأشياء المهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهُ المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان ؟ . . . هكذا انتهى بى الأمر إلى السعى لدى القائمين بشأن الفرقة القومية حتى أوقفوا تمثيل أهل الكهف إلى اليوم » . ومع ذلك يعود الحكيم فيتساءل فى نفس المقدمة عما إذا كانت مثل هذه المسرحيات تحتاج إلى إخراج خاص فى مسرح خاص ، إخراج يلتجأ فيه إلى رسائل غامضة من موسيقى وتصوير وأضواء وحركة وسكون ، وطريقة إيماء والقاء . وكل ما يحدث جواً يهمس بما تهمس به تلك المعانى المطلقة . . . وكل الصعوبة فى الحقيقة هى فى إبقاء الشعر والفلسفة يشيعان فى جو المسرح كما شاعا فى جو الكتاب .

هذا مفهوم لا يزال الغموض يكتنفه من أطرافه فمن المؤكد أن توفيق الحكيم لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفى كمحاورات أفلاطون مثلاً . وإنما قصد إلى كتابه نوع خاص من المسرحيات . وليس بمعقول ألا تكون فكرة التمثيل حاضرة فى ذهنه وقت كتابة هذه المسرحيات وإلا لما قسمها إلى فصول ومناظر ولما حدد لها مكاناً وزماناً ولا وصف الإطار الذى يجرى فيه كل مشهد من مشاهدنا ، ولعله كان أقرب إلى الدقة عندما تحدث عن أهل الكهف فى صورة خطاب أرسله إلى صديق فرنسى ونشره فى كتابه « زهرة العمر » وقال فيه : « أخفيت عنك يا أندريه أنى كتبت منذ عام وأنا فى الإسكندرية شيئاً كالقصة التمثيلية بنيت على سورة من القرآن وجرفتنى المشاغل فكتبت هذا العمل فى حقيية لى وكدت أنساه

لو لم أفتح الحقيقة عفواً منذ أسبوع « وفي رسالة أخرى لنفس الصديق الفرنسي يقول : « تسألني عن الرواية التي حدثتك عنها في رسالتي السابقة إنها ليست عصرية ولا تاريخية ولا حتى قصة تمثيلية حقيقة . . . بل . . . بل . . . لست أدري ربما كانت عملاً فنياً يقوم على الحوار لأكثر ولأقل : حوار أدبي للقراءة وحدها . فإن وضعها للتمثيل لم يخطر لي على بال . إن كلمة « التشخيص » التي عرضتني للإهانة في بدايتي الأدبية مازالت ترن في أذني . . . كلا إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة عن كونه Transposition artistique « تحويل فني » لسورة قرآنية ترتل في المسجد يوم الجمعة . على أني لأأكملك أني ساعة كتبها لم أكن تحت تأثير القرآن وحده بل أيضاً تحت تأثير مصر القديمة . . . لقد قرأت « كتاب الموتى » و « التوراة » والأنجيل الأربعة والقرآن .

« إن مصر القديمة كانت واقعة تحت سلطان كلمة واحدة ملكت عليها فكرها وقلها وعقائدها ومشاعرها : « البعث » وهي كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم . وجهها الأول الموت ووجهها الثاني الزمن ووجهها الثالث القلب ووجهها الرابع الخلود . هل أنا على حق في تفسير الكتب السماوية تحت ضوء مصر القديمة . ومن منها أصل الأديان ؟ . » .

فتوفيق الحكيم محق في أنه قد جعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقراً على أنه أدب وفكر . ولكنه في هذه الفقرات أيضاً يتجاهل الحقيقة عندما يعود فيزعم أن وضع « أهل الكهف » للتمثيل لم يخطر له على بال وأنه ينفر من كلمة « التشخيص » . « فالتشخيص » في ذاته لا يمكن أن ينفر منه أديب مثقف كتوفيق الحكيم . وإنما ينفر أو يمكن أن ينفر من تشخيص التوفاه . وأكبر الظن أن عدم استجابة الجمهور العام لهذا النوع الجديد من المسرحيات هو الذي ساق توفيق الحكيم إلى مثل هذه المغالطات وجعله ينادى بأنه يكتب هذه المسرحيات الذهنية للقراءة للتمثيل . وهذه التجربة الخطيرة تتطلب منا كنفاد ودارسين أن نبحث عن أسباب ضعف استجابة الجمهور لهذه المسرحيات . وهل هو راجع إلى ضعف في المستوى الثقافي

والفنى للجمهور وحده أم أن هناك اعتبارات تضعف من القوة الدرامية المؤثرة
لمسرحيات الحكيم الذهنية .

والواقع أن المسرح الذهني لتوفيق الحكيم ممتاز في اختيار القضايا الذهنية التي
عالجها وفي إدارة الحوار الذي يعرضها بواسطته . ولكن النقص الواضح في
مسرحيات الحكيم الذهنية هو في خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها
عبء الصراع الذي يجريه داخل ذهن البشري كما يقول . فالشخصيات في
مسرحه الذهني لا تبدو حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه . وهو نفسه
يعترف بأن قد جعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب
الرموز . وقد ساعده على ذلك أو ساقه إلى ذلك أن معظم شخصيات مسرحه
الذهني شخصيات أسطورية أو شبه أسطورية مثل شخصيات « أهل الكهف » و
« شهرزاد » و « بيجاليون » و « سليمان الحكيم » و « أوديب الملك » . ونحن قد
نجد مبرراً لتوفيق الحكيم في هذه المسرحيات الأسطورية المصدر وإن يكن
برناردشو قد نقل بيجاليون من عالم الأساطير إلى عالم الواقع وجعل منه شخصية
حية نابضة مع احتفاظه بفحوى المعاني الرمزية والذهنية التي تحملها الأسطورة
الإغريقية القديمة كما سرى . ولكننا لانعني الحكيم من مسئولية الضعف في نفث
القوة الدرامية الحية المؤثرة في شخصيات مسرحياته الذهنية الأخرى التي استمد
موضوعاتها من واقع الحياة الإنسانية المعاصرة أو المستقبلية مثل مسرحيات « لو
عرف الشباب » التي مثلتها الفرقة القومية باسم « عودة الشباب » و « رحلة إلى
الغد » . فشخصيات هاتين المسرحيتين من البشر ولا علاقة لها بالشخصيات
الأسطورية . ومع ذلك لانفعل بما نخوض من صراع . ومن الواضح أن الممثل
لا يستطيع النهوض بدوره على خشبة المسرح ما لم يقدم له المؤلف شخصية حية
يستطيع أن يتقمصها فيحرك الجماهير مع ما يحوطه من صراع . وإلا أصبح الممثل
كقطعة من قطع الشطرنج أو بوقاً للمؤلف . وهذا هو ما يغلب على شخصيات
الحكيم في مسرحه الذهني حتى لتبدولنا في معظم الوقت أبواقاً تردد جوانب الرأي
المختلفة في القضية التي يعالجها المؤلف وهي كلها آراء المؤلف نفسه . ومن المعلوم أن

الشخصية المسرحية لا تؤثر فينا ولا نقتنع بها إلا إذا نجح المؤلف نجاحاً تاماً في أن يوهنا بأنها هي التي تحدث وتسعد وتشقى وتصارع وتفكر لا هو . وأن تفكيرها ومشاعرها نابعان من ذاتها وطبيعتها وظروف الحياة التي اشتبكت فيها . ومن كل هذا نرى الدارسين والنقاد يتحدثون عن هذه المشكلة التي عالجها توفيق الحكيم في مسرحه الذهني أو تلك . ولكننا لم نر أحداً يردد اسم شخصية خلقها توفيق الحكيم مثلما خلق شكسبير مثلاً شخصيات هملت وعطيل وشيلوك والمملك لير وغيرها كما خلق مولير : هارباجون وألسست ودون جوان .

والمسرح الذهني فن لم يبتكره توفيق الحكيم . بل هو اتجاه عام ظهر في القرن الماضي في الآداب العالمية فيما يسمى بالدراما الحديثة التي ابتدأها إبسن النرويجي . ثم أمعن في هذا الاتجاه برناردشو الأيرلندي . ويعتبر مسرح سارتر هو الآخر من النوع الذهني . ولكن هؤلاء العمالقة يجمعون في مسرحهم بين الرمزية والواقعية ويجعلون الشخصيات الحية طرفاً في الصراع حتى ولو كان هذا الصراع ذهنياً خالصاً وهم بذلك يظنون داخل المفهوم الدرامي التقليدي للمسرح منذ أن وضع الإغريق القدماء أصوله الفنية . بل من الممكن أن نزعج أن المسرح الذهني بالمعنى الذي يفهمه توفيق الحكيم قد عرفه اليونان أنفسهم في الصراع بين الإنسان والقدر مثلاً على نحو ما نشاهد في مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس . أو بمعنى أدق الصراع بين الإنسان والحقيقة في تلك المسرحية العاتية . وذلك بينما ينقل الحكيم نفس هذا الصراع إلى مجال مايسميه « المطلق من الأفكار » فحدثنا في مقدمة مسرحية « أوديب الملك » عن أنه قصد فيها إلى أن يجري الصراع بين مايسميه « الواقع والحقيقة » أي بين المعاني المجردة . وما دام الإنسان لم يعد طرفاً في الصراع فإن المسرحية تفقد حرارتها وتأثيرها أي قوتها الدرامية وتفتر بل تبرد أحياناً ولا تعود تهز النفوس وتثير الشجون أو تولد ماسماً أرسطو بالشفقة والرعب في نفوس النظارة وبها تظهر نفوسهم . وكل ذلك فضلاً عما يمكن أن يسوق إليه الصراع بين المعاني المجردة من نتائج وتطورات ياباها الذوق الأخلاقي الاجتماعي للناس كما سوف نرى عند حديثنا عن مسرحية « أوديب الملك » لتوفيق الحكيم بمقارنتها بمسرحية سوفوكليس الخالدة .

الفروض الذهنية

والكثير من مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية يقوم على فروض فكرية يفترضها الحكيم أو يفترضها نيابة عن القصص الدينية أو الأسطورية . ثم يأخذ الحكيم في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحققت . ثم يفصل في هذه النتائج وفقاً لطبيعة نفسه ونظرتة إلى الحياة وما فيها من قيم . وهذه الحقيقة الكبيرة واضحة في مسرحية « أهل الكهف » التي تفترض فيها القصة الدينية عودة أهل الكهف إلى الحياة بعد أن قضوا في كهفهم ما يزيد على الثلاثة قرون . ثم يأخذ الحكيم في عرض النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذا البحث ويرى في النهاية أنها ستحمل أهل الكهف على العودة إلى كهفهم . وفي مسرحية « شهرزاد » يفترض الحكيم أن « شهريار » قد أصبح عقلاً خالصاً وأنه قد تخلص من نداء القلب والجسد . ثم يأخذ في دراسة النتائج التي ستترتب على ذلك وماسوف يصيب شهرزاد عندئذ من حيرة وتردد وكأنه قد أصبح معلقاً بين السماء والأرض تتجاذبه كلتاها . وفي « رحلة إلى الغد » يفترض أن شخصين تركا الأرض في صاروخ رسا بهما على كوكب مجهول ثم استطاعا العودة إلى الأرض فإذا بالرحلة قد استغرقت ثلاثة قرون وإذا الحياة قد تغيرت تغيراً تاماً وأصبحت شبه آية بسبب التقدم العلمي الخارق . ثم يأخذ في دراسة النتائج التي ستترتب على ذلك والممل بل الشقاء الذي سيصيب طائفة من الناس نتيجة لهذا التطور الخطير . وفي مسرحية « عودة الشباب » يفترض أن شيخاً عاد إلى شبابه بفضل دواء اكتشفه العلم الحديث ثم يدرس ما يتصوره من نتائج محتملة لهذه العودة إلى الشباب ويفضل في النهاية أن يعود الشيخ إلى شيخوخته وأن يلتزم مكانه في صف الإنسانية المتلاحق لا يعدهو إلى خلف ولا إلى أمام فليس في الإمكان أبدع مما كان . وفي مسرحية « سليمان الحكيم » يفترض المؤلف أن صراعاً قد قام بين الحكمة والقوة المادية . ثم يدرس النتائج التي يمكن أن تنتج عن هذا الصراع . وإلى أي

حد لا بد أن تنهزم . وبخاصة أمام قوة العاطفة القلبية في شخصية ملكة سبأ التي لم
يستطع سليمان أن ينال حبها مجبروته وقوته المادية حتى ولو سخر في ذلك قوة الجن
نفسها . وفي مسرحية « بيجاليون » يفترض أن الفنان قد استجاب لنداء الحياة
فتروج من الفتاة التي أحبها . ثم يدرس بعد ذلك ما يمكن أن يتعرض له من
أخطار . ويوحى إلينا في النهاية بأن من الخير للفنان أن ينقطع لفنه وألا يترك المرأة
تشغله عنه أو تعكر صفو حياته التي لا بد لها من هذا الصفاء لكي يستطيع الفنان
أن يبدع ويتفكر ويصيب المجد والخلود ويحقق ذاته تحقيقاً كاملاً جميلاً .

ونخيل إلينا أن قيام كل هذه المسرحيات على فروض فكرية هو الذي يبعد بها
عن حرارة الحياة الواقعية على نحو يحملنا على أن نسمى هذا النوع من المسرحيات
بالمسرحيات « التجريدية » لا المسرحيات الذهنية التي نجدها عند إبسن وشو
مثلاً . بخاصة بعد ما أوضحناه عن طبيعة الشخصيات في هذه المسرحيات .

الإنسان والزمن : أهل الكهف ، عودة الشباب ، رحلة إلى العند

ونستطيع أن ننظر الآن في هذه القضايا الذهنية التي عاجلها توفيق الحكيم وفي كيفية علاجه لها والأحداث التي اتخذها هيكلًا لهذا العلاج . فنبداً بقضية « الزمن » وصراع الإنسان له . والحكيم نفسه يحدثنا في « زهرة العمر » كما رأينا . أن فكرة الزمن ومحاولة الإنسان التغلب عليه قد شغلته دائماً كما شغلت من قبل الفراعنة بل وشغلت الإنسانية كلها إزاء رهبة الموت والفناء . حتى رأينا كافة الأديان تفتح أمام الإنسان باب الأمل في بعث وحياة جديدة وإن اختلفت ديانة الفراعنة بعد ذلك عن غيرها من الديانات فتصورت أن البعث سيكون استئنافاً لحياة الإنسان على الأرض أو لحياة شديدة الشبه بهذه الحياة الأرضية . وفي روح شعرية لطيفة يرى توفيق الحكيم أن الفراعنة لم يتصوروا جنة يعيشون فيها خيراً من واديهم الحصب . ولهذا حنطوا الجثث وأقاموا التماثيل في سنى الشباب النضر لكي تتقمصها الأرواح عند بعثها . واحتفظوا حولها بما طاب من غذاء وشراب . وقد وجد توفيق الحكيم في تاريخ المسيحيين معجزة تصلح وعاء لفحص هذه القضية . وهى المعجزة التي تقول بأن نفراً من المسيحيين الأوائل خشوا على حياتهم من بطش إمبراطور الرومان المتعصب لوثنية دقيانوس الذي حكم بين ٢٤٩ - ٢٥١ م ففروا إلى كهف ناموا فيه مئات السنين . ثم بعثوا إلى الحياة في عصر الإمبراطور المسيحي الصالح تيدوسيوس الثاني الذي تولى عرش الإمبراطورية الشرقية فيما بين ٤٠٨ - ٤٥٠ م . وكان بعثهم استجابة من الإله لصلاة هذا الإمبراطور الذي طلب من ربه أن يظهره على برهان محسوس لحقيقة البعث مؤكداً لفكرته . فبعث الله أولئك الفتية .

ولقد تجادل المسلمون أيام النبي في أمر أهل الكهف بعد أن عرفوا بنبيهم من البيئات اليهودية والمسيحية التي كانت تقيم في الجزيرة أو على أطرافها . وسألوا النبي في ذلك فترلت سورة الكهف التي تحكى قصتهم في ثمانى عشرة آية ها هو نصها : « أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجباً . إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا : ربنا آتنا من لدنك رحمة وهى لنا من أمرنا رشداً . فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً . ثم بعثناهم لنعلم أى الحزبين أحصى لما لبثوا أمداً . نحن نقص عليك نبأهم بالحق . إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى . وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات والأرض لن ندعو من دونه إلهاً قد قلنا إذن شططاً . هؤلاء قومنا اتخذوا من دونه آلهة لولا يأتون عليهم بسلطان بين . فمن أظلم ممن افترى على الله كذباً . وإذا اعتزلتموهم وما يعبدون إلا الله فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته ويهتد لکم من أمرکم مرفقاً . وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه . ذلك من آيات الله . من يهد الله فهو المهتد ومن يضلل فلن يجد له ولياً مرشداً . وتحسبهم أيقاظاً وهم رقود ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد . لو اطلعت عليهم لوليت منهم فراراً ولملت منهم رقبا . وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم : قال قائل منهم كم لبثتم ؟ قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم . قالوا ربكم أعلم بما لبثتم فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاماً فليأتكم بزرق منه وليتلطف ولا يشعرن بكم أحداً . إنهم إن يظهروا عليكم يرموكم أو يعيدوكم في ملتهم ولن تفلحوا إذن أبداً . وكذلك أعثرنا عليهم ليعلموا أن وعد الله حق وأن الساعة لا ريب فيها إذ يتنازعون بينهم أمرهم فقالوا ابنا عليهم بنياناً . ربهم أعلم بهم . قال الذين غلبوا على أمرهم لنتخذن عليهم مسجداً . سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجماً بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم . قل ربي أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل فلا تمار فيهم إلا مراء ظاهراً ولا تستفت فيهم منهم أحداً ولا تقولن لشيء إني فاعل ذلك غداً إلا أن يشاء الله واذكر ربك إذا نسيت وقل عسى أن يهدين ربي لأقرب من هذا رشداً .

ولبثوا في كهفهم ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعاً قل الله أعلم بما لبثوا له غيب
السموات والأرض أبصر به وأسمع ما لهم من دونه من ولي ولا يشرك في حكمه
أحدًا .

ويقول توفيق الحكيم كما رأينا أن ما فعله هو مجرد تحوير في هذه الآيات
القرآنية . وهذا صحيح من حيث هيكل الأحداث والشخصيات . فتوفيق
الحكيم يأخذ بالرأى القائل بأن أهل الكهف قد مكثوا في كهفهم « ثلاثمائة سنين
وازدادوا تسعاً » ، وإن تكن المصادر المسيحية تقول كما رأينا من التواريخ أنهم قد
مكثوا مائتي سنة فحسب وهي الفترة التي انتصرت خلالها المسيحية وقضت على
الوثنية وأصبحت الدين الرسمي للإمبراطورية الرومانية الشرقية ، وأما من حيث
الأشخاص وعددهم فقد اكتفى توفيق الحكيم بثلاث شخصيات وردت
أسماؤهم في تفسير النسبى وهم . ميشلينيا ومرنوش وزيرا دقيانوس ثم الراعى يميليخا
وكلبه قطمير وأضاف إليهم الفتاة برسكا ومربيا غالياس . وأما يودوسيوس فلم
يذكر الحكيم اسمه مكتفياً بتسمية الملك وهذه هي كل شخصيات المسرحية . فهو
قد اعتمد إذاً اعتماداً أساسياً على القرآن وكتب المفسرين . وإن يكن الحكيم قد
أقحم على قصة أهل الكهف قصة ماثلة يابانية هي قصة موت الأمير أوراشيا
وبعثه وقد ساقها مفصلة في الفصل الأخير من المسرحية على لسان الفتاة برسكا في
غير مقتضى ذهنى أو فى . وأما قراءاته من كتاب الموقى والإنجيل والثورة فلا نكاد
نلمح لها أثراً فى المسرحية إلا أن يكون هذا الأثر هو فكرة البعث فى ذاتها . ومع
ذلك ففكرة البعث ليست المضمون الأساسى لهذه المسرحية وإلا فقدت كل قيمتها
وأصبحت كما زعم الحكيم تواضعاً أنها مجرد تحوير فى آيات القرآن مع أنها فى
الحقيقة تحمل مضموناً جديداً أوسع وأغنى من فكرة الزمن المجردة وصراع الإنسان
ضده أو فكرة البعث فى ذاتها كمعجزة سماوية . كما أنها تتحدد رأى الحكيم فى
صراع الإنسان من أجل الحياة وضد الفناء وهو رأى سرى أن الحكيم التزمه
دائماً فى المسرحيات التالية التى تعرض نفس الرأى من خلال أحداث أخرى
تتمخض عن ذلك الرأى . وقد أجرى الحكيم هذا الرأى على لسان مرنوش ومن

خلال تجربته حيث يقول لمثلينا بعد أن عادوا إلى الكهف في الفصل الأخير :
ولافائدة من نزال الزمن : . . . لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن
بالشباب . فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لى قائد
جند عاد من مصر . كل صورة فيها هى الشباب من آلهة ورجال وحيوان . . .
كل شىء شباب . . . ولكن الزمن قتل مصر وهى شابة وماتزال ولن تزال . . .
ولن يزال الزمن يتزل بها الموت كلما شاء وكلما كتب عليها أن تموت .

وأما لماذا ييأس مرنوش من نزال الزمن وبخاصة بعد أن تحققت المعجزة فعاد
هو ورفاقه إلى الحياة . فإننا نستطيع أن نجد الجواب على هذا السؤال الهام فى
المسرحية نفسها على لسان مرنوش أيضاً بعد أن خرج من الكهف باحثاً عن بيته
وزوجته وولده الذى كان قد أعد له هدية فلم يجد بيتاً ولا زوجاً ولا ولداً . وإنما
وجد سوقاً للسلاح يقوم مكان بيته وقدمات ولده بل وأحفاده فيئس من الحياة
وغشى الحزن روحه فقال : « إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل
صلة وعن كل سبب هى أقل من العدم بل ليس هناك قط عدم . ماالعدم إلا
حياة مطلقة . وهذه هى فلسفة الحكيم فى هذه المسرحية وعليها تقوم المسرحية
كلها . فالزمن عند الحكيم ليس شيئاً مجرداً بل هو محتوياته والحياة ليست
جوهرأ فى ذاته بل هى مجموعة الروابط التى تربط الإنسان بهذه الحياة . فإذا
انقطعت تلك الروابط ذبلت الحياة فينا وماتت وأصبحت عدما . وكل هذا حق
ولكن موضع الضعف فى هذه الفلسفة هو أن الحكيم لا يؤمن بقدرة الإنسان على
خلق هذه الروابط من جديد إذا تقطعت . فالحكيم ليس من دعاة الإرادة
البشرية التى لانتهمز . وهذا هو سبب اتهام فلسفته بالسلبية بل الانهزامية على نحو
ما أوضح الدكتور عبد العظيم أنيس والأستاذ محمود العالم فى كتابهما « الثقافة
المصرية » والأستاذ سلامة موسى فى بعض مقالاته . ونحن لانستطيع إلا أن نقر
هذا رأى وبخاصة بعد أن عاد توفيق الحكيم إلى تأكيده والإصرار عليه إزاء
معجزات السماء وحدها بل إزاء معجزات العلم فى مسرحية « عودة الشباب »
ثم فى مسرحية « رحلة إلى الغد » اللتين يصور فيهما مايعتقد من عجز الإنسان

المزعمون عن تكيف حياته من جديد وفقاً لمعجزات العلم الذى يسعى إلى قهر الموت والفاء فى « دعوة الشباب » والشقاء والجهد البشرى المضنى فى « رحلة إلى الغد » . ومن الغريب أن نلاحظ أن الحكيم قد وضع إحدى شخصيات أهل الكهف فى وضع يمكنه من تجديد أقوى رابطة له بالحياة وهى رابطة الحب ولكننا نلاحظ أنه بعد أن كادت المحاولة تنجح . وقفها المؤلف لكى يعود بمشيلينا صاحب هذه المحاولة إلى الكهف أى إلى الموت : وفى أعقابه الفتاة برسكا نفسها . وهى حفيدة خطيبته القديمة برسكا وقد اختلطت الفتاتان فى نفس مشيلينا ودام اللبس زمناً طويلاً إلا أنه تبدد فى النهاية واستطاع مشيلينا أن يحمل برسكا الجديدة على حبه بل ووجد فيها من مزايا الجمال والحكمة والذكاء واتساع الأفق أكثر مما كانت تملك خطيبته القديمة التى كانت تحمل نفس الاسم . وإن كنا نلاحظ أن مشيلينا لم يقم بهذه المحاولة كعمل إرادى واع بما يفعل بل نتيجة للبس والوهم اللذين أشرنا إليهما . وإن تكن التجربة على أى حال قد نجحت . وكان من الممكن أن يمد الحكيم فى عمر مشيلينا الجديد وحببته الجديدة برسكا بعد أن شد هما الحب إلى الحياة . ولكن الحكيم أبى إلا أن يطبق فلسفته على طول الخط فعاد بهما كما قلنا إلى الكهف وإن كان مشيلينا آخر من عاد إلى الكهف من أهل الرقيم .

وأياً ما يكون رأينا فى الفلسفة السليبيه - فإننا لانستطيع إلا أن نقر بمهارة توفيق الحكيم فى تصويره هذه الفلسفة وتفتيق جوانبها خلال الحوار الممتع الذى يجريه بين شخصيات المسرحية . وبفضل تنوعه للألوان النفسية لهذه الشخصيات ودرجة إيمانها ونوع الروابط التى ترتبط كلا منها بالحياة . ومدى قوة كل نوع من هذه الروابط فضلاً عن الجو الشعري الساحر الذى يسود المسرحية كلها .

فبالرغم من الظاهرة العامة التى تشيع فى مسرح الحكيم الذى يسميه ذهنياً ونسميه تجريبياً وهى عدم نجاحه النجاح الكافى فى إيهامنا بأن الشخصيات لاتعبر عن آرائه هو . بل تصدر عن ذاتها - إلا أننا نلاحظ مع ذلك أنه قد جعل الراعى الساذج يملحها أرسخ إيماناً وأكثر اطمئناناً روحياً من زميله . ومشيلينا

ومرنوش الوزيرين المثقفين يلجآن إلى التفكير المنطقي على نحو يقودهما حتماً إلى الشك كما نحس من الحوار السريع الذي يجري بين الشخصيات الثلاثة أثر بعثهم :
يمليخا (لمرنوش) : كم تحب أهلك (امرأته وولده) .

مرنوش : إني إنما أحيا بهما ولهما .

يمليخا : صبراً ! إن رحمة الله قريب . . .

مرنوش : حقيقة ! ! قرب السماء من الأرض ؟ ! تلك الرحمة التي لاتسعف إلا من يستطيع الانتظار .

يمليخا : لاتسخر . إن الله حق . .

مرنوش : لا شأن لله بنا ها هنا . نحن اللذان أوقعنا بنفسينا في الهلكة . . .
ومع ذلك فإني ما أوقعت نفسي .

يمليخا : كل شيء على هذه الأرض بأمر الله .

مرنوش : إلا ما نحن فيه فقد حدث بفعل إنسان .

يمليخا : (مستكراً) أستغفر الله ! هذا كلام لا يلفظه مؤمن .

وكم كنا نفضل أن لو ظل الراعي يمليخا عامر القلب بهذا الإيمان القوى البسيط الذي لا يتطرق إليه شك والذي لا يناقش بالجدل المنطقي بل يصد الشك بالإيمان . وبذلك تحتفظ الشخصية بأبعادها في غير اهتزاز ولا ذبذبة . ولكن يمليخا هو الآخر لا يلبث أن تطغى عليه شخصية المؤلف وأفكاره الخاصة مما يقطع بعدم موضوعية تلك الشخصيات . وأنها كثيراً ما تنقلب أبقاً للمؤلف وإلا فكيف نتوقع من هذا الراعي الساذج العميق الإيمان أن يصبح في الفصل الأخير بعد عودته إلى الكهف : « الوداع . . . وأشهد الله والمسيح أن أموت ولا أعرف هل كانت حياتي حلاً أم حقيقة » مثل هذا القول لا يمكن أن يصدر عن يمليخا إلا أن تكون شخصيته قد تطورت تطوراً كبيراً منذ بعثه في الفصل الأول حتى عودته إلى الموت بالكهف في الفصل الأخير وهو تطور لا وجود له في المسرحية .

وأما عن تنويع الحكيم للروابط التي كانت تربط كلا من الشخصيات الثلاثة بالحياة وتنويع النتائج التي تترتب على اختلاف هذه الروابط ، فقد أظهر الحكيم في كل ذلك مهارة واضحة . فيمليخا لا يربطه بالحياة غير قطع غنمه الذي تركه يرعى الكلاً ويحرص على أن يسرع بالعودة . إليه ثم كلبه الذي صحبه إلى الكهف ليرقد بالوصيد أي الباب . والحكيم يرى بحق أن المال هو أهون الروابط بحكم أنه غاد ورائح وإن يكن الحكيم لم يرتب على هذه الحقيقة نتيجتها المنطقية عندما نراه يجعل يملخا أسرع الجميع بأساً من الحياة وعودة إلى الكهف بمجرد أن تيقن من أن قطع غنمه قد أهلكته السنون . وكنا نتوقع أن يهون عليه الخطب وأن يحاول تعويض مافقده . وأما مرنوش فقد كان يربطه بالحياة كما رأينا بيت وزوجة وولد . كان قد أعد له هدية . ولكن تهديد دقيانوس أعجله عن حمل الهدية إلى ولده فتأبطها إلى الكهف . وكان مرنوش ثاني من عاد إلى الكهف بعد أن تحققت من زوال بيته وفناء زوجته وولده بل وأحفاده فكان يأسه سريعاً مطبقاً . وأما الشخصية الطريفة التي غمرت حياتها السريعة الجديدة بشيء من الحركة والأمل ومحاولة الارتباط من جديد بالحياة فهي شخصية مشلينا الذي وجد في قصر الملك الجديد فتاة تحمل اسم خطيبته القديمة ابنة دقيانوس الوثني التي كانت قد تلقت المسيحية عن مشلينا وأحبته وعاهدته على الزواج . فخيّل إليه أنه أمام خطيبته التي تشبه برسكا الجديدة في ظاهرة شكلها . وإن اختلفت عنها في ملكاتها النفسية . وقد تفنن الحكيم في تبرير هذا اللبس بنسخة من الكتاب المقدس وخاتم كان قد أهداهما مشلينا لخطيبته . والحوار الذي يجري على أساس هذا اللبس بين مشلينا وبرسكا الجديدة وانكشاف هذا اللبس شيئاً فشيئاً . ثم انبثاق الحب في قلب الطرفين شيئاً فشيئاً يعتبر من أروع ماكتب الحكيم من حوار وإن كنا لاندرى كما أوضحنا من قبل لماذا عاد الحكيم ثانية بمشلينا إلى كهفه رغم تجدد أقوى صلة تربطه بالحياة وهي صلة الحب . بل وجعل برسكا الجديدة تلحق به في الكهف . وإن يكن مشلينا قد كان بالضرورة آخر من عاد إلى الموت باعتبار الأمل في الحب قد أمسكه بعض الوقت في رحاب حياته الجديدة .

عودة الشاب :

وعاد توفيق الحكيم مرة ثانية إلى فكرة الإنسان والزمن والصراع القائم بينهما . ولم يلجأ هذه المرة إلى معجزة دينية تنقل الإنسان من موضعه في خيط الزمن إلى موضع آخر كما حدث لأهل الكهف . بل لجأ إلى معجزة ممكنة من معجزات العلم الحديث . وهي احتمال رد الإنسان من الشيخوخة إلى الشباب أى العودة بالإنسان إلى الوراء على خط الزمن . فكان ذلك في مسرحيته التى سماها : « لو عرف الشاب » ونشرها ضمن « مسرح المجتمع » . وهى فى الحقيقة من المسرح الذهنى لامن مسرح المجتمع . وإن كتب أمامها الحكيم أنها من وحى المجتمع والعلم الحديث . فهى مسرحية ذهنية لأنها تقوم كمسرحياته الذهنية الأخرى على فرض عقلى يدرس المؤلف نتأجه لينتهى إلى الرأى الذى يتمشى مع فلسفته والذى يقول بأنه لاجدوى للإنسان فى منازلة الزمن ومحاولة التغلب عليه أو الخروج من إطاره إلى الأمام أو إلى خلف . فهناك مايشبه الجبر الحتمى الذى يلزم الإنسان بأن يلتزم مكانه فى الصف .

وكلمة « لو عرف الشاب » جزء من مثل فرنسى سائر ترجمة من قبل إلى العربية شاعرنا الرقيق إسماعيل باشا صبرى بقوله :

واه لو عرف الشبا ب واه لو قدر المشيب

وكان توفيق الحكيم قد كتبها باللغة الفصحى . غير أنه عندما فكرت الفرقة القومية فى تمثيلها منذ عامين رؤى تغيير عنوانها بحيث يتفق مع حقيقة مضمونها . فأصبح العنوان « عودة الشاب » كما أن الحكيم نفسه رأى فى الأفضل أن ينقلها هو نفسه إلى العامية تطبيقاً للرأى الذى أبداه فى مقدمة مسرحية « الصفقة » حيث قال إنه « إذا كان استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة . فإنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينقلها الأشخاص » . وهى نظرية سنناقشها فى حينها مكتفين هنا أن نلاحظ أنه بالرغم من تقديم هذه المسرحية للجماهير باللغة العامية . فإن الإحصائيات الرسمية التى نشرتها الفرقة القومية فى كتابها السنوى تدل على أن متوسط رواد هذه المسرحية لم يتجاوز مائتى

متفرج في الليلة . بينما بلغ متوسط الرواد في كوميديا « سبأ أونطة » لنعمان عاشور التي قدمت في نفس الموسم ٤٦٦ شخصاً في كل ليلة . مما قد يعزز رأى توفيق الحكيم نفسه في أن المسرحيات الذهنية ربما كانت أصح للقراءة منها للتمثيل في ظروفنا الحاضرة . وبخاصة إذا لم تصب تلك المسرحيات الذهنية ماينبغي لها من إقناع . وليست اللغة هي العامل الوحيد في إقبال الجمهور أو إعراضه . فالجمهور أكثر انجذاباً نحو المسرحيات التي تعالج مشاكله الحيوية الراهنة الوثيقة الاتصال بحياته . بدليل نجاح مسرحية « الصفقة » جماهيرياً أكثر من نجاح مسرحية ذهنية مثل « عودة الشباب » .

وتجربى أحداث هذه المسرحية في حلم سقط فيه صديق باشا رفقى الشيخ الطاعن في السن على أثر حقنة أعطاه إياها طبيبه المعالج الدكتور طلعت ضد الروماتيزم . وكان الدكتور طلعت يقوم يبحث عن تجربة دواء يعيد الشباب إلى الشيخوخة . وحدث الباشا عن هذا الدواء فود الباشا أن لو جربه الطبيب فيه . وبالرغم من أن الطبيب لم يفعل . فإن الباشا قد ظن أن الحقنة التي أعطاه إياها الطبيب هي حقنة إعادة الشباب . فأغنى واختلط في نفسه الحلم بالحقيقة ، وإذا به يعود شاباً . ومن هنا تنطلق أحداث المسرحية في سلسلة من التطورات غير المقنعة التي يحسها الجمهور حقيقة لا حلاً ، ويظل هذا الاعتقاد سائداً حتى يفاجأ الجمهور في النهاية بالباشا الشيخ ، وقد صحا من نومه شيخاً كما كان بعد أن أقنعت الأحداث السابقة بأن لاجدوى من محاولة العودة إلى الشباب ومغالبة الزمن . فقد كان الباشا الشيخ مرشحاً كسياسى محنك لرياسة الوزارة الجديدة ، فلما عاد إلى الشباب أصبح توليه الوزارة أمراً مشكوكاً فيه . وكانت للباشا أموال مدخرة في البنك يسحبها بشيكات موقعة بإمضائه المرتعشة كشيخ ، فلما أصبح شاباً رفض البنك اعتماد إمضائه الجديد الثابت الرسم ، بل إن زوجته لم تعرفه بعد عودته إلى الشاب رغم ما في هذا الفرض من إسراف ، وصور لنا المؤلف جنازة وهمية دفن فيها الباشا الشيخ وارتدت زوجته عليه الحداد . وكذلك ابنته نبيلة لم تعرفه شاباً وراقمتها نضرة شبابه فبادلته بعض عبارات الغزل . ولكن المؤلف يوحى إلينا بأن الباشا رغم عودته جسمه إلى الشباب . فإن قلبه وغراتره ظلت في

الشيخوخة ، بل والبقاء مثقلا بتجارب السنين وبرودة العقل الناضج . وأمعن من كل هذا في عدم الإقناع مازعمه المؤلف من أن الدكتور طلعت قد أصيب بما يشبه الخبل عندما رأى دواءه ينجح في رد الشيخ إلى الشباب . مع أن النتيجة لم يفاجأ بها الطبيب بل كان يسعى إليها جاهداً . وكان من الطبيعي أن يفرح بنجاح تجربته ويتعجب لا أن يصاب بالخلب . ويأوى إلى أحد المستشفيات التماساً لعلاج . وكل هذه النتائج المفترضة يلوح أن المؤلف قد أخذ يخترعها اختراعاً غير مستند إلى شيء من منطق الحياة لكي يتكئ عليها في تبرير فلسفته التي رأيناها من قبل في أهل الكهف ، وهي أنه لافائدة من نزال الزمن . وأن الحكمة تقضى بأن يلزم كل منا مكانه في الصف . فليس في الإمكان أبدع مما كان . وأما النتائج التي قد تبدو محتملة مقبولة كمشكلة تولى الشيخ للوزارة أو تغيير توقيعه على الشيكات . فإن حلها كان ممكناً لولا الروح الانهزامية التي تحشى استئناف الجهاد في الحياة بروح الشباب وقطع الشوط من جديد . لو أن المؤلف كان ممن يؤمنون ويدعون إلى إرادة الحياة .

وأغرب من كل هذا أن الباشا لايكاد يصحو من حلمه في نهاية المسرحية شيخاً كما كان ويدعى تليفونياً لتأليف الوزارة ويرتدى ملبسه الرسمية لمقابلة صاحب الأمر حتى نراه يجر ميتاً تحت وطأة الشيخوخة فلا هو فرح بالشباب الذي عاد إليه في الحلم وانطلق من جديد في شوط الحياة . ولا هو جنى ثمرة الشيخوخة التي كان ينتظرها بتأليفه للوزارة . وهذا أطبقت الروح الانهزامية على المسرحية من كافة أطرافها . وكأن المؤلف يطلب من رجال العلم الحديث أن يوقفوا مسعاهم في مجالدة الزمن ومغالبة الفناء ويحذر الناس من الابتهاج بمثل هذا الانتصار إذا تحقق في يوم من الأيام .

رحلة إلى الغد :

وعاد توفيق الحكيم مرة ثالثة إلى الزمن وما يمكن أن يتمخض عنه العلم بعد ثلاثة قرون . وحاول أن يرسم الصورة التي يتصورها للحياة عندئذ في مسرحية جديدة سماها « رحلة إلى الغد » تصور فيها أن رجلين محكوم عليهما بالإعدام

خيرتهما الحكومة بين الشنق والسفر في صاروخ إلى احد الكواكب المجهولة :
ففضل الرجلان طبعاً المجازفة بالسفر في الصاروخ مادام رفضها سينتهى بهما حقاً
إلى جبل المشنقة . ووصل الرجلان بعد رحلة شاقة عبر الفضاء إلى الكوكب
المجهول حيث رسا بهما الصاروخ : فإذا بهما فوق كوكب معدني لا يحتاج الإنسان
على سطحه إلى غذاء أو شراب بل يعيش على نوع من الإشعاع . وسما الحياة
الراكدة فوق ذلك الكوكب فهضاً لإصلاح ذلك الصاروخ الذي كانت بعض
أجزائه قد تلفت عند صدمة الهبوط على سطح الكوكب . ونجحوا في النهاية في أن
يستقلا الصاروخ ثانية عائدين إلى الأرض . وعند وصولهما تين لهما أن هذه الرحلة
التي بدت سريعة قد استغرقت ثلاثة قرون في حساب التوقيت الأرضي . أى نفس
الزمن الذي نامه أهل الكهف تقريباً . ولم يكادا يصلان إلى الأرض حتى وجدا
كل شيء فوقها قد تغير فالناس جميعاً ركود لا عمل لهم لأن الآلات التي اخترعها
العلم قد كفت البشر مثونة كل عمل . ونزل الرجلان في قصر فخم به صناير
وأزرار . يفتح أحدهما الصنبور فيجرى بالشاي الدافئ واللبن ويضغط على زر
فيأتيه آليا مايشتهى من طعام . ووجدا البشر منقسمين إلى حزيين : حزب
التقدم . وحزب الرجعية فانضم أحدهما إلى الحزب الأول وانضم الثاني إلى الحزب
الآخر . ولما كانت الغلبة للحزب التقدم فقد انتهى الأمر بالقبض على المعارض
للتقدم ووضع في السجن من جديد . وواضح من هذا التلخيص الموجز أن
المؤلف يصدر عن روح رومانسية حاملة في معارضته للتقدم العلمي وزعمه أن هذا
التقدم سيجعل الحياة آلية جافة تنضب فيها ينابيع العاطفة والحرارة والخيال معتقداً
أن انعدام الصراع في الحياة لوفرة الرخاء سوف يطيح بنبض الحياة ويحيل البشر إلى
مايشبه الآلات الصماء التي ستهض عنهم بكافة أعباء الحياة .

وأما الأساس الذي حمل أحد الرجلين على الانضمام إلى حزب التقدم بينما
حمل الآخر على الانضمام إلى الحزب المعارض عند عودتهما إلى الأرض فقد مهد
له المؤلف منذ الفصل الأول من المسرحية وهو الفصل الذي قام فيه بعرض
الشخصيتين أو على الأقل إحدى الشخصيتين وحدد أبعادها الروحية . فالشخصية
الأولى شخصية طيب عاطفي ارتكب جريمة قتل بالسم مسوقاً بشعور خير استغلته

امراة لعوب أوهمته بأنها شقية بزوجها معذبة . وتظاهرت بحبها لهذا الطيب العاطفي حتى أقنعت بارتكاب جريمة دس السم لزوجها . ثم تزوجت منه وغدرت به . فكشفت لرجال الأمن عن جريمته في قتل زوجها الأول . مما انتهى بالحكم على هذا الطيب بالإعدام . ومن سياق المسرحية نحس بأن هذا الطيب هو الذي يمثل المؤلف ويعبر عن آرائه الرومانسية العاطفية للحالة المهترئة . وأما الرجل الآخر فهندس مشغول بأبحاثه العلمية التي لا يتورع عن أية وسيلة تمكنه من الاستمرار فيها ففراه يلجأ إلى طريقة إجرامية خطيرة في تدبير المال اللازم لأبحاثه العلمية وتلك الوسيلة هي الزواج من السيدات الكبيرات السن الثريات ثم قتلهن تباعاً ليرث أموالهن ويستخدمها في أبحاثه العلمية . وهذا المهندس هو الذي تولى قيادة الصاروخ وصيانته وإصلاحه فوق الكوكب المجهول ورصد الحقائق العلمية التي سجلها الصاروخ أثناء رحلته . وهو رجل يكاد يكون عقلاً خالصاً لا يتطرق إليه أى خوف أو وهن عاطفي بينا زميله مستغرق في أثناء الرحلة كلها في ذكرياته وتأملاته الفلسفية والأخلاقية وشطحاته العاطفية ومحاسبات ضميره وعلى هذا الأساس كان من الطبيعي أن ينضم المهندس إلى حزب التقدم وأن ينضم زميله إلى المعارضة حزياً مهماً ظاناً أن الحياة الجديدة قد قتلت فيها الآلية كل عاطفة وكل انطلاق شعري وكل انفعالات الأمل واليأس والنصر والهزيمة والحب والبغض والصراع واليأس وبذلك ركبت الحياة وأصبحت مملة مسقمة .

فى هذه المسرحية يعارض الحكيم بين حياة الحاضر وحياة المستقبل ويفضل كعادته الحاضر على المستقبل لأنه كما قلنا محافظ يخشى المجهول ولا يستطيع أن يتصور المستقبل فى صورة أزهى وأجمل من الحاضر . وعنده - كما قلنا غير مرة - أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان وما هو كائن فعلاً . كما يعارض بين حياة العقل الخالص التى يظنها حياة المستقبل وحياة القلب التى يظنها حياة الحاضر . وكل هذه المحاضرات خاطئة مفتعلة فليس من الصحيح أن للقلب حياة وسط الصراع المرير الذى يخوضه البشر الآن . ن أجل الحياة ووسائل الحياة . فالجهود المصنئ الذى يضطر الناس إلى بذله اليوم للقيام بأود حياتهم لا يكاد يترك لهم فضلة من فراغ أو من أعصاب أو من طمئنان ينمون بها حياتهم العاطفية ويشبعون نزعاتهم

الجمالية بينما يتوقع السديدو التفكير من البشر أن التقدم العلمى سوف يخلص البشر من مرارة هذا الصراع من أجل الحياة ، وسوف يقلل من الجهد العضلى والعصبى الذى يبذلونه فى سبيل القيام بأودهم . ويترك لهم من الفراغ وراحة النفس والبدن مايسمح بتنمية حياتهم العاطفية واشباع ظمئهم إلى كل ما هو جميل رائق . هذا . ولقد ذكرنى توفيق الحكيم فى مسرحيته هذه بقصيدة طويلة قالها أحد كبار الرومانسيين الفرنسيين فى النصف الأول من القرن الماضى وهى قصيدة « بيت الراعى » للشاعر « الفريد دى فى » عندما افتتح فى فرنسا أول خط للسكة الحديدية بين باريس وفرساي . فأخذ الشاعر يصرخ ويعول من هذا الاختراع الجهنمى ويكى الرحلات الشعرية البطيئة فى عربات النقل البدائية ويرى فى اختراع السكة الحديدية قضاء على نبع من منابع الحياة الشعرية . ويصف القطار بالغول والوحش وينعته بأقبح الصفات . ومع ذلك ظلت القطارات تسير وتبعها الطائرات ثم الصواريخ ولم تجف ينابيع الشعر ولم تتحجر القلوب ولم يذر الإنسان ملأً وسامة .

والواقع أن توفيق الحكيم فى قرارة نفسه رومانسى عتيد ، وهذه الروح الرومانسية هى التى تفسر وجهة النظر التى يختارها دائماً فيما يعرض له من قضايا الفكر . فهو يفضل دائماً الحياة الحاملة المستغرقة فى الفن للفن المسترخية المطمئنة الهاربة من مشقات الحياة ومجالدها . المسترخية فى حديقة أو مقهى أو العاكفة فى « برج عاجى » أو « تحت مصباح أخضر » . ولعلنا نعتز على هذه الرومانسية سافرة صاخبة فى الكتب التى كتبها فى صورة خواطر شخصية أو صور حياة مرت به مثل كتب « أهل الفن » و « عهد الشيطان » و « راقصة المعبد » و « زهرة العمر » ، « وعصفور من الشرق » و « الرباط المقدس » . بل إن دفاعه عن الفلاح المصرى فى بعض قصصه ومسرحيته مثل « عودة الروح » وغيرها ، إنما يصدر عن عاطفة رومانسية لا عن تفكير موضوعى وغوص وراء مشاكله ودفاع حقوقه كإنسان ومواطن . فحتى نوم الفلاح مع دوابه فى مكان واحد يفسره الحكيم تفسيراً شعرياً رومانسياً بحب الفلاح للحيوان بدلا من أن يظهر ما فى هذا الوضع من بؤس وفقدان لكل وعى وبحث عن أسباب ذلك .

الفن والحياة - بجماليوت

أهدى توفيق الحكيم إلى الأوسطى حميدة الإسكندرانية كتابه « أهل الفن » الذى نشر فى سنة (١٩٢٤) قائلاً إنها أول من علمه كلمة الفن . ومن حديثه فى هذا الكتاب عن العوالم فى القاهرة والزمار فى الريف المصرى والشاعر فى ممارتر فى باريس نستشف النظرة الرومانسية التى نظر بها إلى الفن منذ مطلع شبابه فى مصر ثم استمرار هذه النظرة واستفحالتها فى نفسه بعد ذلك فى باريس . وإذا كان قد شغف بأهل الفن فى مصر وخالط أوساطهم المختلفة فإنه اندمج فى نفس البيئات فى باريس حيث يعيش الفنانون للفن دون غيره عابثين بالحياة ومشاكلها حتى ليزال حتى الفن فى باريس يعلن استقلاله عن المدينة إن لم نقل عن البلاد كلها ، فيطلق الفنانون عليه اسم « مقاطعة مونمارتر الحرة » . وفى كتابى توفيق الحكيم عن ذكريات باريس وهما « عصفور من الشرق » و « زهرة العمر » ما يوحى إجماع قوياً بهذه النظرة إلى الفن التى زاد الحكيم تشبهاً بها فى باريس بعد أن خالطت روحه فى مصر ، ثم استخدم توفيق الحكيم ثقافته ومطالعته الواسعة فى عقد عهد مع شيطان الفن على نحو ما عقد من قبل فاوست عهداً مع الشيطان ميفوستوفوليس وهبه به روحه مقابل تمكينه من الوصول إلى كل ما يريد من متع الحياة وأسرارها . وقد وصف توفيق الحكيم عهده مع شيطان الفن وصفاً شعرياً مجنحاً مشعشعاً فى كتابه « عهد الشيطان » ، ومن هذا الكتاب نحس أن الحكيم قد نذر حياته كلها للفن أو هكذا أراد . وأقام توفيق الحكيم ترتيباً على هذه النظرة تعارضاً أساسياً بين الفن والحياة ، وزاد هذا التعارض فى نفسه حدة تجاربه الفاشلة فى طفولته وصدر حياته مع المرأة . ولما كانت المرأة هى باب الحياة ، فقد أخذ الحكيم يجالذ نفسه بمجادلة عنيفة لكى يوصل هذا الباب ، فتظاهر بعداوته للمرأة واحتقاره لها وشكها فى قدرتها على السمو إلى المثل العليا وسفه طموحها ، ولكنه كان فى الواقع يغالط نفسه ، وظلت الحياة تناديه بصوت المرأة ، وزاد هذا

الصوت قوة أن التعارض المزعوم بين الفن والحياة تعارض رومانسى وهسى ،
فالفنان لا يستطيع أن يهرب من الحياة وما ينبغى له ، وهى لابد نافذة خلاله .
بأشعتها المرئية وغير المرئية ، ومن ثم لم يكن للحكيم مفر من أن يتصارع الفن
والحياة فى نفسه وأن مجرد من هذا الصراع النفسى قضية عامة يتعارض فيها الفن
مع الحياة وقد وجد الحكيم فى أسطورة يونانية قديمة وعاء يعالج فيه هذه القضية
فيكتب فى سنة ١٩٤٢ مسرحيته الذهنية « بيجاليون » .

يقول توفيق الحكيم فى مقدمة بيجاليون إن أول ما لفت نظره إلى هذه الأسطورة
قد كان لوحة شاهدها فى متحف اللوفر بباريس ثم أعاد تذكره بها فيلم عرض فى
القاهرة عن قصة بيجاليون لبرناردشو ، ولما كانت هذه الأسطورة تمس وتراً
حساساً فى نفس الحكيم ، فقد كان من الطبيعى أن تستهويه . ومن قراءة
مسرحيته تحس أن الحكيم قد قرأ كثيراً وفكر كثيراً فى أساطير اليونان القدماء الغنية
غنى لإمثال له بالمعاني الرمزية التى تمس جميع قضايا الحياة الكبرى وأسرارها
الذهنية ، وهى رموز يمكن أن تتشكل فى كل نفس فنانة وفقاً لمزاجها الخاص
وفلسفتها فى الحياة والفن ، ولذلك نرى رمزية هذه الأسطورة تأخذ طابعاً واقعياً
وتلبس حقائق الحياة الحية عند كاتب يجمع بين الرمزية والواقعية مثل برناردشو
بينما نراها تتخذ طابعاً رومانسياً عند كاتب كتوفيق الحكيم الرومانسى المزاج
والتكوين فتجمع مسرحيته بين الرمزية والرومانسية الشاردة .

لم يقتصر توفيق الحكيم فى مسرحية بيجاليون على الشخصيتين اللتين تقوم عليهما
الأسطورة القديمة وهما النحات بيجاليون وتمثال جالاتيا الذى صنعه الفنان ثم
أحبه ، بل أضاف إليهما شخصيات أسطورية أخرى يونانية مثل نارسيس
« النرجس » الذى تقول الأسطورة القديمة إنه كان فى جميل الحلقة مدلاً بنفسه
معجباً بجماله فكان يطيل النظر فى الغدران ليرى جماله منعكساً فيها حتى مسخته
الآلهة زهرة هى زهرة النرجس التى لاتزال تنمو على حافة الغدران وتحب ساقها
فوق صفحتها وكأنها تطل فى مرآة . ثم شخصية إيسمين الفتاة الأسطورية التى
عرفت فى الأدب اليونانى القديم بالحكمة والنبل ، وأخيراً الإلهان أبولو إله الفن
وفينوس إلهة الحب .

وتجرى أحداث المسرحية في الفصلين الأولين . وكان بجاليون ونرسيس شخصان مختلفان ، فهذا يمثل الفنان وذاك يمثل الإنسان التافه المدلل بجاله الجسمى . وعلى هذا الأساس لانتكاد فينوس تنفث الحياة في تماثل جالاتيا العاجى فتصبح امرأة حية حتى نراها تهرب مع نرسيس الذى كان بجاليون قد أقامه حارساً على تماثله . وذلك بينما يخبرنا المؤلف في الفصل الأخير من مسرحيته أن نرسيس إنما هو مجرد رمز للجانب الإنسانى فى الفنان بينما يرمز بجاليون إلى التزعة الفنية الخالصة فى الفنان ، وكان الشخصيتين تماثلان التزعتين المتصارعتين داخل المؤلف نفسه أو داخل كل فنان من النوع الذى يصوره المؤلف . فهرب جالاتيا مع نرسيس معناه أن المرأة تفضل الرجل على الفنان ، وأنها لاتطبق صبراً على اشتغال الفنان عنها بفنه وبخاصة الفنان المعترف بهذا الفن والذى لايعدل به شيئاً فى الحياة لأنه خلق خالد ، بينما المرأة فانية معرضة لعوادم الدهر التى لا بد أن تذبل جمالها بل أن تفنيه . وبالفعل يضيى بجاليون بجالاتيا المرأة الحية حتى بعد عودتها إليه واستغفارها وله وتوكيدها أنها لم تعد المرأة الطائشة بل أصبحت تقدر زوجها الفنان وتقر بعظمته وخلوده اللذين لايقلان عن عظمة وخلود الآلهة نفسها . لأن الفنان يخلق الجمال المطلق الخالد بينما يخلق الآلهة البشر المشويين بأنواع من القبح والضعف والتعرض للفناء . ففى الفصل الأخير نرى جالاتيا تعود إلى زوجها لتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات ، ولكن رؤية الفنان لها وفى يدها مكنسة تحطم الصورة الرومانسية الشعرية التى لديه عن المرأة المعشوقة . وكأنه يريد المرأة مجرد صورة لاحقيقة حية واقعية . بل مجرد حلية . وتبلغ به خيبة الأمل حداً يتناول معه المكنسة من يد جالاتيا لينهارها على رأس التمثال بعد أن استجاب أبولون إلى دعائه فحول جالاتيا تماثلاً عاجياً كما كان أول الأمر . وأكبر الظن أن بجاليون لم يحطم تماثله لحيية أملة المزعومة فى المرأة فحسب ، بل انتقاماً من ذلك التمثال الذى حرك بجاله غرائز الحياة فى نفسه فجعله يشبهى المرأة ويطلب إلى فينوس نفث الحياة فيه ، وبذلك تتمخض المسرحية عن مغزاها الرومانسى وهو أن الحكيم لايعارض بين الفن والحياة فحسب بل ويفضل الفن على الحياة والوهم الرومانسى على الواقع الحى .

والظاهر أن حرص توفيق الحكيم على السيمترية هو الذى دفعه إلى إقحام شخصية إيسمين على هذه المسرحية . فدورها يكاد يقتصر على محاولة عبارة لإخصاب روح نرسييس الضحلة النافهة وكأن المؤلف يريد أن يقول لنا إن المرأة حتى ولو كانت نبيلة حكيمة فاضلة لاتصنع من الإنسان النافه شيئاً بينما تستطيع جالاتيا المرأة أن تفسد على الفنان الموهوب حياته وتبدد أحلامه وتعوق ملكاته الخلاقة . وفى اعتقادنا أن حذف شخصية إيسمين لايفقد المسرحية شيئاً ، بل لعله يزيدا تركيزاً وإحكاماً فى البناء وبخاصة وأن المؤلف قد عالج وجهتى النظر علاجاً ضافياً مسهباً فى الفصل الأخير عن طريق الحوار شبه الجدلى الذى يجريه بين نرسييس وبجماليون حول دور المرأة فى الحياة عامة وحياة الفنان خاصة ، وهى القضية التى حلها توفيق الحكيم بنفسه ، ولنفسه فى حياته الفعلية بزواجه فى سنة ١٩٤٦ وإنجابه طفلين دون أن يشل الزواج ملكاته الخلاقة ، بل لعله أخرجه من برجه العاجى أو ققمه فتزل به إلى سفح الحياة حيث الآفاق الرحبية الأوسع من التردد بين الفن والحياة وعشق الفن للفن ، حتى كانت ثورة سنة ١٩٥٢ بفلسفتها الاشتراكية الواقعية الجديدة فتم تحرر توفيق الحكيم من نفسه وتعاطفه مع الحياة واشتغاله بقضاياها العامة . فأخذ يكتب المسرحيات الشعبية الحية مثل : « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » بعد أن كتب فى سنة ١٩٥٥ مسرحية « إيزيس » التى استوحاها من أساطير الفراعنة القدماء وصور فيها الصراع بين الخير فى الحياة العامة ومايمكن أن يؤدى إليه التضليل السياسى من حمل الجماهير أحياناً على مناصرة الشر ضد الخير ، وإن كانت الغلبة لا بد أن تكون فى النهاية للخير على الشر .

وعلى أية حال فتلك كانت نظرة الحكيم إلى الفن والحياة فى سنة ١٩٤٢ وهى نظرة رأينا بذورها عند الحكيم منذ حداثته الأولى وخلال تجاربه فى الحياة والمؤثرات الثقافية التى خضع لها ، بينما نرى نفس الأسطورة تتحول إلى رموز تلبس الواقع وتجلو حقائقه عند أديب آخر مثل برناردشو الذى تختلف حياته وماخضعت لها من مؤثرات اختلافاً جوهرياً عن حياة توفيق الحكيم . فبجماليون فى

قصة شو لم يعد نحائاً بل أصبح أستاذاً أرستقراطياً في جامعة لندن يلتقى في عرض الطريق فتاة من عامة الشعب تتبع الزهور تروقه ملاحظتها وحسن استعدادها فيلتقطها من الشارع ويأخذ في تهذيبها وتلقينها لغة الأرستقراطية وطريقة نطقها ، وما يزال بها حتى تصل إلى أرقى مستويات فتاة الصالونات اللندنية وكأن الأستاذ الأرستقراطي قد خلق هذه الفتاة خلقاً جديداً أو من العدم ، كما نحت بيجاليون في الأسطورة جالاتيا من العدم . وعلى نحو ما أحب بيجاليون تمثاله لأنه من صنعه وجزء من نفسه وامتداد لذاته ، نرى الأستاذ الجامعي الأرستقراطي يحب بائعة الزهور التي أعاد خلقها ، ويصل حبه إلى حد الرغبة في الزواج منها ولكن الفتاة التي لم يرقها فيما يبدو تفاهة حياة الصالونات الأرستقراطية وما فيها من خزي ونفاق - ترفض هذا الزواج وتفضل أن تتزوج من سائق تاكسي تحس بأنها ستعثر معه على السعادة والتفاهم في الحياة .

وهكذا اتخذ برناردشو من أسطورة بيجاليون وعاء صب فيه فلسفته الاشتراكية الفاية التي ترى أن الفوارق القائمة بين طبقات المجتمع ليس إلا فوارق مصطنعة يسهل تحطيمها إذا أتحت لأبناء الطبقة الشعبية الظروف التي تمكنها من رفع مستواهم الحضارى وصقل ظاهريهم ، وكما دلت على أن عقلية الطبقة العليا ليست خيراً من عقلية الطبقة الدنيا ولا طبيعتهم أنقى من طبيعتها . بل وفضل في النهاية حياة هذه الطبقة المتواضعة على حياة الطبقة العليا بحمله بائعة الزهور التي تحضرت - على تفضيل سائق التاكسي دون أستاذ الجامعة الأرستقراطي كزوج لها وشريك حياتها .

ونخرج من المقارنه بين بيجاليون الحكيم وبيجاليون برناردشو إلى أن بيجاليون الحكيم ماهو إلا صورة من خالقه الفنان الرومانسي الحالم في برجه العاجى بعيداً عن معركة الحياة ، الخائف من رذاذها المتهيب للمرأة كباب للحياة . بينما بيجاليون شو صورة لمؤلفه الاشتراكي الواقعي الذي خاض معارك الحياة العامة مع جماعة القايبين واشتغل بالسياسة الفعلية الايجابية وبشئون المجتمع قبل أن يتفرغ

للفن : وقد حمل معه إلى محراب الفن دروس حياته الشاقة التي خاضها في صدر حياته فعرف حلو الحياة هينة رخاء على توفيق الحكيم الذي انغمس في الفن الخالص منذ حداثة الأولى ، ولم يستطع أن يلمس واقع حياة مجتمعه عن قرب إلا عندما زجت به الظروف زجاً في عباب هذا الواقع على نحو ما حدث في الفترة التي عمل فيها وكيلاً للنائب العام في القضاء الأهلي وخرج منها بكتابه الواقعيين « يوميات نائب في الأرياف » و « ذكريات الفن والقضاء » : أوجرته تيار الحياة العامة إلى « الأيدي الناعمة » و « الصفقة » .

الفن والحياة - شهر زاد

وقبل أن يستقر توفيق الحكيم في مجالون على تغليب الفن على الحياة ويؤكد أن الإنسان يستطيع أن يعيش للفن وبالفن وحده منزلاً عن الحياة كان قد صنف مشكلة أخرى خطيرة في مسرحية « شهر زاد » التي كتبها في سنة ١٩٣٤ ، أي بعد مسرحية « أهل الكهف » مباشرة ، وتلك القضية هي : هل في استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وحده وللعقل ، وأن يكرس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها في فجاج الأرض متخلصاً من نداء القلب ونداء الجسد اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة . وقد وجد توفيق الحكيم في قصة ألف ليلة وليلة وعاء لمعالجة هذه القضية ، ومن المعلوم أن قصة ألف ليلة وليلة قد استهوت أفئدة الكتاب والفنانين في العالم أجمع ، ولعلها أوسع المؤلفات العربية تأثيراً في فنانى الغرب والشرق . وإذا كان رواد المسرح في عالمنا العربى مثل أحمد أبو خليل القباني وغيره قد اتخذوا من بعض تلك الليالى موضوعات لمسرحياتهم فإن الاتجاه الحديث في أدبنا المعاصر لم يكن نحو الليالى ذاتها بقدر ما كان نحو القصة في أصل نشأتها ومحاولة تفسيرها في ضوء الثقافة والعلم الحديثين ، فكتب توفيق الحكيم « شهر زاد » وكتب الأستاذ على أحمد باكثير مسرحية « سر شهر زاد » ، وكتب الأستاذ عزيز أباظة مسرحيته الشعرية « شهر يار » ، وأما الدكتور طه حسين في كتابه الذى ظهر في سلسلة اقرأ بعنوان « أحلام شهر زاد » فقد أضاف ليلة جديدة إلى الليالى الألف والواحدة حيث قص وناقش في كتابه أحلام فتاة عصرية . ثم اشترك مع توفيق الحكيم في مناقشة تفسير الحكيم لهذه القصة في مسرحيته وذلك في كتاب « القصر المسحور » .

وتوفيق الحكيم لا يصور لنا في أحداث كيف حلت عقدة شهر يار الملك الذى ضبط في إحدى الليالى زوجته الأولى بدور متلبسة بالزنا مع أحد عبيده فقتلها معاً

ثم قرر أن ينتقم من جميع النساء بالزواج كل ليلة من عذراء يقتلها عند الصباح ، ليتزوج غيرها في الليلة التالية ، حتى زفت إليه في النهاية شهر زاد التي احتالت للإفلات من القتل بأن تقص على شهر يار قصة ترك لها بقية الليلة التالية أو تصلها بقصة أخرى ، وبذلك امتدت حياتها ألف ليلة وليلة كانت خلالها قد حملت من شهر يار وأنجبت طفلاً في القصة الشعبية وعندئذ عز على شهر يار أن يقتلها ويحرم منها طفلها فكف عن وحشيته واستبقاها حية . ولم يرق أدباءنا المعاصرين هذا الحل الشعبي للعقدة فراح كل منهم يتصور لهذه العقدة سبباً أو أسباباً يختار على أساسها نوع الحل الذي يرتضيه ويتمشى مع مزاجه الخاص ونوع ثقافته .

فالحكيم لا يعرض لحقيقة السبب الذي تولدت عنه عقدة شهر يار مما يحملنا على أنه يسلم بوقوع الحياة الزوجية التي تروها القصة الشعبية ، كما أنه لا يصور لنا في أحداث كيف برئ شهر يار من عقده فسرचितه بتبدئ عند آخر مرحلة في براء شهر يار حيث لانعلم عن وحشيته غير آخر مراحلها وهو أمره بقتل زاهدة العذراء دون أن نتين لذلك سبباً ، ثم تكليفه أحد السحرة بتعذيب إنسان بغمسه حتى فتحة فمه في برمبل مليء بزيت السمسم وإخراجه منه بعد ذلك ليجف في الهواء دون أن نتين أيضاً أية حكمة من هذا التعذيب ، إلا أن تكون مجرد إشارات إلى ما كان قد انحدر إليه شهر يار من وحشية فظة غليظة . وفيها عدا يقدم لنا توفيق الحكيم شهر يار وقد أصبح عقلاً خالصاً بعد أن مر من مرحلة الحيوانية الجسدية إلى مرحلة العاطفية القبلية لينتهي إلى مرحلة العقل الصافي حيث يقول « شبت من الأجساد ، شبت من الأجساد ، لأريد أن أشعر ، أريد أن أعرف » ، كما يقول « لقد استمتعت بكل شيء وزهدت في كل شيء » وأما كيفية تطوره من مرحلة إلى أخرى من هذه المراحل فيكتفي المؤلف بأن يخبرنا بها إخباراً ، مثل قوله على لسان الوزير « أليست قصص شهر زاد قد فعلت بهذا الهمجي ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى » ، وقوله أيضاً لشهر زاد « وأي فضل يامولاتي ! ! فضل من نقل الطفل من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير في الأشياء » ، إشارة إلى فضل شهر زاد في حل عقدة شهر يار وتخليصه من وحشيته بقصصها الممتعة المثيرة

للتأمل والتفكير . ولقد صور المؤلف مراحل هذا التطور في حوار سريع بين شهرزاد وشهريار يجري على النحو الآتي :

شهر زاد : تريد أن تعرف من أنا ؟

شهر يار : نعم !

شهر زاد : (باسمه) أنا جسد جميل .. هل أنا إلا جسد جميل ؟ !

شهر يار : (بصيح) سحقا للجسد !

شهر زاد : أنا قلب كبير .. هل أنا إلا قلب كبير .

شهر يار : سحقا للقلب الكبير !

شهر زاد : أنتكر أنك عشقت جسدي يوماً ! وأنتك أحببتني بقلبك يوماً

شهر يار : مضى كل هذا ... مضى (كالمخاطب نفسه) أنا اليوم إنسان شقي .

وأما سبب هذا الشقاء فهو أن شهريار بتخلصه من الجسد والقلب قد تخلص من آدميته وأصبح كالمعلق بين السماء والأرض ، وقد صور المؤلف هذا الشقاء في حوار يجريه بين شهرزاد وشهريار حيث تقول شهرزاد : « كل البلاء يا شهريار أنك ملك تعس فقد آدميته وفقد قلبه ، فيرد شهريار قائلاً « إني براء من الآدمية براء من القلب ، لأريد أن أشعر ، أريد أن أعرف » ، وقد استحوطت شهرزاد في المسرحية إلى رمز المعرفة الكلية الشاملة التي لا تكشف عن نفسها النقاب ولا تسلّم أسرارها لأحد وإنما قدمت لشهريار في كل ليلة نتفة من ذاتها ، وشهريار يلخص بنفسه ما التقطه من فتاتها بقوله عنها « قد لا تكون امرأة ! ... من تكون ؟ ... وإنني أسألك من تكون ! هي السعجينة في خدرها طول حياتها تعلم بكل ما في الأرض كأنها الأرض . هل التي ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين ، هي البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال ، وتدرّك طبائع الإنسان من سامية وسافلة . هي الصفية . لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء تحدث عن تديرها وغيها كأنها ربيبة الملائكة . وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي عن مردتها وشياطينها ومالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كأضرابها في حجرة

مسئلة السجف ؟ ! ماسرها ؟ . . . أعرها عشرون عاماً أم ليس لها عمر ؟
أكانت محبوسة فى مكان أم وجدت فى كل مكان ؟ ! . . . إن عقلى لىغلى فى وعائه
يريد أن يعرف أهى امرأة تلك التى تعرف مافى الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ « . وماإن
أىقتت شهر زاد فى نفس شهرىار هذا النهم العارم إلى المعرفة حتى ظن أنه لن
بصىب ماىريد من تلك المعرفة إلا إذا أفلت من إطار المكان وضرىب فى فجاج
الأرض ، ولكن أنى له بهذا الإفلات ؛ وهو مشدود إلى مكانه بروابط الجسد
والقلب ، فهو يعد العدة للسفر ولكنه لاىذهب بعيداً ، بل بعود إلى شهر زاد
كالطفل المسكىن رغم ماتوهمه من أنه قد أصىب بمرض الرحىل وأصبىب سندباداً
آخر على نحو ماأوضح هو نفسه فى الحوار الذى بجرى بینه وبن شهرزاد على النحو
التالى :

شهرىار : أنسىت السندباد یا شهر زاد ؟ . . . ألم بىكن لسندبادك سبىب
سفرات متلاحقات ؟ . . .

شهر زاد : نعم مرض الرحىل !

شهرىار : أصبىت ! هو مرض الرحىل كما تقولىن . . . من استطاع تخرىر
جسده مرة من عقال المكان أصابه مرض الرحىل فلن بقعد
بعدتذ عن جوب الأرض حتى بموت « .

بل وبعلنها أنه بىبس فى نفسه الآدمىة بزوال صفة المكانىة . ومع ذلك ببعجز
شهرىار عن أن بفلت من إطار المكان بروابطه القوىة كماعجز أهل الكهف من قبل
عن أن بفلتوا من إطار الزمن وروابطه فنراه بعود إلى مكانه بل إلى حجر شهرزاد
قائلا لها : « دعبنى أتوسد حجرك كأنى طفلك أو زوجك . . . هل أنا حقاً
زوجك ؟ لست أصدق ! . . . قولى إن هذا صبىب . ضعى ذراعىك حول
عنقى . . . ذراعاك من فضة یا شهرزاد . . . أرىد أن أعلم أن هذه الكنوز هى
لى . . . لم لاتحدثىبنى عن حبك لو أنك تبحىبنى قلىلا ؟ ؟ لكنك لاتبلمىلن لى شىئاً
من الحب . فتبىب شهرزاد فى تهكم خفى : « أراك قد عدت إلى القلب
والحب « وإذا بشهرىار بىكشف عن بؤسه واهتراز ثقته بنفسه فى قوله « شهر
زاد . . . أفس الآن كأنى سعىد . . . لكن . . . لى رغبة أن أعرف مكانى من

قلبك . يساورني أحياناً قلق . . . يجيل إليّ أنك عظيمة . . . عظيمة . . .
عظيمة . ولا يمكن أن تترلى إلى حب مثلى « فتمكر به شهرزاد من جديد وتسألها
« ألم تعد بك رغبة أن تعرف من أنا ؟ » وإذا به ينهار ويعود إلى رأس أمره وكأنه
قد أصيب بنكسة كلية فيجيبها بقوله : « بى رغبة أن ألمّ جسديك الفضى الجميل »
وهكذا يظل شهر يار الذى يريد أن يصبح عقلاً خالصاً معلقاً بين السماء والأرض
فهو يريد ولكن الحياة تأبى ما يريد . وفى النهاية يرى المؤلف وترى معه شهرزاد أن
شهر يار بمحاولته الخروج من رحاب الحياة قد أصبح كالشعرة التى أصابها بياض
الشيخوخة ولم يعد لها علاج غير الاقتلاع لكى تم الحياة دورتها المستمرة التجدد .
وانصراف شهر يار فى آخر المسرحية صامتاً كاسف البال هو رمز هذا الاقتلاع من
الحياة . وبذلك يغلب توفيق الحكيم نداء الحياة على إرادة المعرفة فى مسرحية
شهرزاد بينما غلب إرادة الفن على نداء الحياة بعد ذلك فى بيجاليون ، ولا غرابة فى
ذلك فالحكيم فى جوهره النفسى فنان قبل كل شىء بل وفنان رومانسى مشعشع .

والظاهر أن توفيق الحكيم مولع بتجسيد نواحي الحياة الإنسانية أو بمعنى أدق
اتجاهات النفس البشرية ، التى يفصل بعضها عن بعض ويجردها فى شخصيات
مسرحية . فهو فى مسرحيته هذه يجسد التزعة الجسدية فى شخصية عبد والتزعة
العاطفية فى شخصية الوزير قمر ويجعل شهر زاد تنعكس فى كل منها حسب
طبيعته ، فهى بالنسبة للعبد جسد وبالنسبة للوزير قلب وأما بالنسبة لشهر يار
الشقى المعذب فهى كل ذلك أو حائرة بين كل ذلك ، لأنها حيناً عقل خالص
غامض وحيناً جسد يود أن يلثمه وحيناً قلب يود أن يعرف مكانه فيه ، لترده
الحائر بين إرادته الخاصة وإرادة الحياة ، وبالرغم من الغموض الذى ينتجم عن
هذا التجسيد فى بعض المواقف إلا أننا عند التأمل لانلبث أن ندرك مهارة
المؤلف فى استخدام هذه الرموز المجسدة للإيحاء بتزعات شهر يار المتضاربة
التأرجحة . فالعبد الذى يلج على شهرزاد مخدعها أثناء غياب زوجها ويختبئ
خلف ستارة سوداء عند قدومه ما هو إلا رغبة شهر يار الجسدية وقد سبقته بالعودة
إلى شهر زاد حتى يعود هو بشخصه . والوزير قمر الذى انتحر قبل نهاية المسرحية

إنما انتحاره رمز لانقضاء الحياة داخل شهر يار وتمهيد لاقتلعه من تلك الحياة كما تقتلع الشعرة التي حل بها الشيب .

على هذا النحو حل توفيق الحكيم عقدة شهر يار النفسية . وعلى هذا النحو أوضح أن الحل الذي انتهى إليه شهر يار قد كان فيه حتفه النهائي . لأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش عقلاً خالصاً وأن يهجر الحياة دون أن تموت فيه الحياة . ومن حسن الحظ أن هذه الحياة نفسها قد أثبتت للحكيم بعد سنوات طويلة من المكابرة أن الفن هو الآخر لا يستطيع أن يقوم بأود الحياة ولا ينبغي أن يفصل عنها . بل لا جدوى له في الانفصال عنها كما توهم الحكيم في مسرحية مجال يون .

وأما أديبانا الآخرا المعاصران على أحمد باكثير وعزيز أباظة فقد تناول كلاهما هذه القصة الشعبية على أساس آخر . فنقطة البدء عندهما أن شهر يار لم تخنه زوجته الأولى « بدور » فعلاً ، وإنما خيل له ذلك نتيجة لضعف جنسى كان يتوهمه في نفسه . فالعبد الذي ضبطه شهر يار مع زوجته في مخدعها كان عبداً خصياً ، يفصح على أحمد باكثير عن سر استدعاء الزوجة له في مخدعها برغبتها في تحريك غيرة زوجها الجنسية ، فانقلبت الحيلة خيانة زوجية فعلية في وهم شهر يار فكان ما كان من قتله للزوجة والعبد ثم انتقامه من كافة النساء . ولجأ باكثير في حل عقده إلى الطريقة الفرويدية المعروفة بأن جعل شهر زاد تمثيل نفس المأساة مع عبد خصى يعرفه شهر يار حق المعرفة وما إن دهم شهر يار شهر زاد مع العبد وتبين أنه كان واحماً حتى أخذت عقده تنحل ، وبخاصة بعد أن أوضحت له شهر زاد أن خيانة زوجته الأولى المزعومة لم تكن إلا مجرد وهم منه كالوهم الذي أو شك أن يطغى على نفسه بالنسبة إليها .

وأما الشاعر عزيز أباظة فلم يلجأ في حل عقدة شهر يار إلى إعادة تمثيل المشهد الذي أصيب منه بتلك العقدة كما فعل على أحمد باكثير ، بل اكتفى بطريقة الإيحاء فأوجد في مسرحية « شهر يار » إلى جوار شهر زاد شخصية أخرى هي أختها

دنيا زاد واتخذ من شهرزاد رمزاً للعاطفة القلبية ومن "دنيازاد رمزاً للشهوة الجسدية وجعل الفتاتين تتنازعان شهريار وكل منهما تحاول أن تجذبه نحوها . فشهرزاد تشيد بإنسانيته ورقة مشاعره . ودنيازاد تحرك من غرائزه وتعرض مفاتها وتوحى إليه بكافة السبل بالثقة في نفسه كرجل . وماتزال به الفتاتان حتى تبددان مركب النقص الذي كان يعاني منه وإذا به في النهاية لا يعدل عن وحشيته الفظة فحسب . ويصاب بما يشبه التصوف الأخلاق والديني . ويعلن في النهاية عزمه على الرحيل إلى الأرض المقدسة بالحجاز بعد أن انحلت عقده .

و بمقارنة هذه المسرحيات الثلاثة . نحس بأن مسرحية باكثير أكثرها درامية وتشويقاً في الأحداث . ومسرحية عزيز أباطة إقناعاً وأما مسرحية الحكيم فأكثرها غنى بالمعنى ووالإيجاءات الذهنية وأكثرها سبجاً في جو الشعر الذي طرب له عضو الأكاديمية جورج ليكون الذي يقول في المقدمة التي كتبها لترجمتها الفرنسية « كان لابد من شاعر لكتابة هذه المسرحية وأن يكون هذا الشاعر شقيقاً دقيق الحس خصب القرحة كتوفيق الحكيم ليرود الصعب في مثل هذا العمل بهذا الوشى الفن العرى البارع الذي لا يزال يدهش ذهننا الديكارتي بعض الدهش قبل أن يفتته كل الفتون » .

القدرة والحكمة - سليمان الحكيم

يقول توفيق الحكيم في تعقيب كتبه على الطبعة الثانية لمسرحية سليمان الحكيم التي نشرت لأول مرة سنة ١٩٤٣ وأعيد طبعها سنة ١٩٤٨ « اليوم في نهاية عام ١٩٤٨ والطبعة الثانية موشكة على الظهور يجيل إلى أن مسرحية سليمان الحكيم قد غدت رمزاً لذلك الصراع الدائر على مسرح الدنيا . . . إن الجنى المنطلق من القمم هو المتسلط الساعة على النفوس . . . إن القوة عمياء مانالها أحد حتى اندفع يدوس بها الآخرين . . . وإن القدرة مغرية ماملکہا أحد حتى بأدر إلى استخدامها فيما ينبغي وما لا ينبغي . . . إن أزمة الإنسانية الآن . وفي كل زمان هو أنها تتقدم في رسائل قدرتها أسرع مما تتقدم في وسائل حكمها » .

ويقول الحكيم أيضاً في تقديم قصير لهذه المسرحية « بنيت هذه القصة على كتب ثلاثة : القرآن والتوراة وألف ليلة وقد سرت فيها على نهجى في أهل الكهف وشهر زاد وبيجاليون من حيث استخدام النصوص القديمة والأساطير الغابرة استخداماً يبرز صورة في نفسى « لأكثر ولأقل » . وبالفعل استخدم الحكيم ماورد في القرآن عن ملكة سبأ وعن الهدهد والجن والقصر الممرد الذى شاده سليمان بلقيس وسخر الجن فى تشييده واحضار أحد الجن لعرش بلقيس من سبأ إلى أورشلیم فى طرفة عين . كما استخدم ماورد فى ألف ليلة عن الصياد والقمقم الذى كان سليمان قد سجن فيه أحد الجن وهو الجنى داهش بن الدمرياط الأداة الرئيسية للقدرة فى يد سليمان . وأما التوراة فروحها الشعرية سائدة فى المسرحية كلها ، بل لقد أخذ توفيق الحكيم من نشيد الإنشاد لسليمان صفحات بأكملها ، والظاهر أن إعجاب توفيق الحكيم بالروح الشعرية المرهفة والصور المبتكرة فى هذا النشيد لاحد لها لراه يعيد كتابته وينشره فى كتاب مستقل سنة ١٩٤٠ ثم يعود إلى

الاقْتباس منه في هذه المسرحية حيث نراه يجرى على لسان سليمان في التغني بنجال بلقيس ما قاله سليمان في الفاتنة شوليت في نشيده : مثل قوله : « ما أجمل قدميك وساقيك ! . . . إن حبك أشهى من الخمر وشذاك أطيب من كل عطر . شفتاك تقطران العسل يا حاتي (يشم طويلا) ثيابك يتضوع منها أريج مثل أريج لبنان . أنت جنة مغلقة . أنت نافورة انبثق ماؤها على صورة فردوس عرس فيه الزمان وتدلّت العناقيد ورقصت الزهور والرياحين من مر وعود وناردين وكل شجر يجعل منه البخور . ما أجملك يا حبيبي ! عينك مثل بحيرات حشون . وتدياك أيلان بل توأمان من بطن غزالة . وعنقك برج من عاج . وشعرك كأنه الأرجوان قد شدت خصلاته وثاق ملك ! . . . أنت نخلة وتدياك العناقيد . . . فليكن مثل عناقيد الكرم . وعطر أنفاسك مثل رائحة التفاح وفك مثل أطيب الخمر . . . » .

وأما الهدف أو الفكرة التي استخدم المؤلف كل هذه المادة الأولية لإبرازها فهي كما قال هو نفسه : « إغراء القدرة للكها على إساءة استخدامها . واعتقاده أنه يستطيع أن يصل بها إلى كل شيء حتى ولو كان هذا الشيء هو امتلاك القلب البشري . فسليمان بالرغم من تمتعه بألف جارية حسناء من كافة الأجناس يضمهن قصره إلا أنه يريد قلب بلقيس التي راعه جمالها . ويسخر في ذلك الجن داهش بعد خروجه من القمم . فيفتن داهش في إدهاش بلقيس بإحضار عرشها من سبأ وتشيد قصرها أرضيته من بللور تحسبه بلقيس ماء . غير أن بلقيس كانت تحب أحد أسراها واسمه « منذر » ، وقد اصططحته معها في زيارتها لسليمان لأنها لاتطبق فراقه ، وهي الأخرى تحسب لكونها ملكة أن منذر سيستجيب لحبها ، بينما منذر يجب في الحقيقة وصيفتها المتواضعة الجميلة شهباء التي تكتم حبها له مضحية بنفسها في سبيل ملكتها بلقيس . وعندما يحس سليمان بأن قلب بلقيس مشغول يجب منذر يستخدم الجن داهش ليسترد هذا القلب وقتن داهش في استخدام قدرته فيسحر منذر تمثالا حجريا يضعه داخل حوض من البللور . ويوحى إلى بلقيس بأن منذر لن يعود إنسانا كما كان إلا إذا ملأت الحوض بدموعها . ولا تتردد بلقيس في ذرف هذا الدمع حتى يمتلىء جزء كبير من الحوض ويوشك ماء الدمع أن يصل إلى قلب منذر غير أن الجنى يوحى إلى سليمان عندئذ

بأن يصرف بلقيس عن الحوض ثم يدخل الجنى مع شهباء في حوار يشجعها فيه على إعلان حبها لمنذر وذرف الدمعتين اللتين سيصلان إلى قلبه وبها تعود إليه الحياة . ويكون للجنى ما أراد . ولايكاد منذر يعود إنسانا حتى يعلن حبه الحار لشهباء . وتعلم بلقيس بهذا الحب فتستسلم الأمر الواقع ، ولكنها مع ذلك لا تستطيع أن تمنح سليمان غير صداقتها . ثم ترحل عائدة إلى مملكتها تاركة سليمان جالسا على مقعد ومتكئا على عصاه في سبات يحسبه أتباعه من الإنس والجن نوعاً عادياً . بينما هو الموت الذى لم تظهر حقيقته إلا بعد ما أكلت الأرضة عصاه فهشمت وسقط سليمان كله تراباً . وبذلك انهزمت القدرة الغاشمة التى أفلتت من زمام الحكمة فضلت وظنت أنها قادرة على كل شيء حتى أكلتها الأرضة فى النهاية . ولعلنا نستطيع أن نستشف فكرة المسرحية كلها من هذا الحوار الهادئ الذى يجرى بين سليمان وبلقيس فى المنظر السادس منها :

سليمان : إني عجزت عن نفعك ونفع نفسى ! . . . فى يدى القدرة الهائلة . . . فى يدى الأعاجيب والعبقرية والمواهب . . . فى يدى الكنوز . . . أنا المسيطر على الجن والإنس . . . والرجال والأموال . . . ومع ذلك . . . هل أجدى لى كل هذا شيئاً أمام قلبك .

بلقيس : حقاً ياسليمان . . . إن قلب الإنسان هو الأعجوبة العظمى . . .

سليمان : أجل يا بلقيس . . .

بلقيس : أعجوبة موصدة أمام القدرة .

سليمان : وأمام الحكمة .

بلقيس : نعم .

سليمان : بماذا إذن تفتح مغاليقها .

بلقيس : لست أدرى .

سليمان : نعم . . . هناك شيء واحد مفتاحه فى يد الرب وحده .

بلقيس : يدهشنى أنك كنت تجهل ذلك ياسليمان .

سليمان : هي القوة يا بلقيس تعمى بصائرنا أحيانا عن رؤية عجزنا
الآدمى وتنسينا مامنحننا من حكمة وتزين لنا المضى فى كفاح
لأمل لنا فيه ماظنك بى بعد اليوم مالون ابتسامتك إذا
ذكرت أمامك بعد الآن حكمة سليمان .

بلقيس : لاتخش شيئاً إنى أفهمك وأدرك ماأنت فيه .

سليمان : آه يا بلقيس ليس يخشى على الحكمة من شىء غير القدرة .

بلقيس : هذا صحيح ياسليمان .

هذه هي مسرحية سليمان الحكيم التى كانت نواتها القصصية تجرى فى مجال
المعجزات الدينية . وقد أراد توفيق الحكيم أن يتخذ من هذه المعجزات ظواهر
لقدره الإنسان الخارقة . ثم ليظهر عجز هذه القدرة أحيانا كثيرة . وقد اختار
لإظهار هذا العجز لقلب البشرى وعلى نحو أخص عاطفة الحب التى لم يقل أحد
إنه من الممكن أن تنال بالقوة . حتى ولو استخدمت تلك القوة بمنتهى الحكمة .
فنقص الحكمة أو القصور فى استخدامها ليس بسبب المأساة التى نزلت بسليمان .
وغاية مايتصل بالحكمة فى هذه المأساة هو أنها لم تبصر صاحب القدرة بالمدى
الذى يستطيع فيه استخدام قدرته بحيث لايمدها إلى مجال القلب وعواطف
البشر . والبحث عن الحب ليس شراً فى ذاته ولا لوم على الإنسان إذا سعى إليه
بكل وسيلة . وإنما يلام الإنسان إذا استخدم قدرته لأغراض شريرة وعندئذ تصح
المقابلة بين القدرة والحكمة وتستقيم القضية العامة التى تحدث عنها المؤلف فى تعقيبه
على الطبعة الثانية لهذه المسرحية . وهى قضية ازدياد قدرة الإنسان بنسبة تفوق
كثيراً ازدياد حكمته مما يتزل بالإنسانية كلها الكوارث والمحن . على نحو ما نشاهد
اليوم من التهديد باستخدام قوى التدمير التى اكتشفها العلم الحديث فى إبادة البشر
وتدمير كنوزهم وثوراتهم الطارف منها والتلديد .

الحقيقة والواقع - أوديب ملكا

تقول أسطورة إغريقية قديمة إن لاووس ملك مدينة طيبة اليونانية تنبأت له العرافة بأنه سيرزق من زوجته جوكاستا ولداً يقتله ويتزوج من أمه ويستولى على العرش . ورزق بالفعل هذا الولد . فأوثق قدميه ودفعه إلى راع ليلقى به في الجبل حيث يموت وبذلك يتخلص من النبوءة . وتورمت ساقا الطفل من الوثاق فسماه الراعى أوديب أى المتورم الساقين في اللغة الإغريقية القديمة . وأشفق الراعى على الطفل فلم يطرحه في الجبل بل أعطاه إلى راع آخر ليربيه فحمله هذا الراعى الأخير إلى بوليب ملك مدينة كورنثة وزوجته نيروب المحرومين من الولد فتبناه وأحياه وأكرما تربيته وأعداه لولاية عهدهما . وبادلها أوديب حباً بحب حتى كان يوم عرف فيه بنبوءة العرافة التي زعمت أنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه ويجلس على العرش . وهاله أن يحدث ذلك وأن يقتل بوليب ويتزوج من نيروب فقرر أن يغادر المدينة حتى لايقع في مثل هذا المخطور . وغادرها فعلا إلى حيث لايعلم . وإذا به يلتقى في أحد مفارق الطرق برجل على عربة ومن خلفه خمسة أتباع اشتبك معهم في معركة لزحمتهم الطريق . وقتلهم جميعاً فيما عدا راع من الأتباع لاذ بالفرار . ولسوء حظه وتنفيذاً لحكم القضاء كان الرجل الممتطى العربة هو أبوه الحقيقي لاووس ملك طيبة الذي كان في طريقه إلى معبد الإله أبو للوفى مدينة دلف ليستشير عرافة هذا المعبد في بعض أموره . وواصل أوديب السير دون أن يعلم عن شخصية من قتل شيئاً حتى أشرف على أسوار مدينة طيبة فسمع أهل هذه المدينة يشكون في فرع بالغ من وحش له جسم أسد ووجه امرأة وأجنحة نسر ضار . يلقى الواحد منهم فيسأله عن لغز لايستطيع حله فيصرعه الوحش لتوه . فتنطوع أوديب للقاء هذا الوحش . وسأله الوحش الذي سموه أبا الهول عن حيوان

يمشى في الصباح على أربع وعند الظهر على اثنين وفي المساء على ثلاثة . فأجابه أوديب على الفور بأن هذا الحيوان هو الإنسان الذى يحب طفلاً ويسير على قدميه رجلاً ويتوكأ على عصا شيخاً . وما إن حل أوديب هذا اللغز حتى فقد الوحش قوته وانتحر بإلقاء نفسه فى أمواج البحر . وقيل بل قتله أوديب بسيفه . ثم دخل أوديب مدينة طيبة فاستقبل فيها الأبطال وقرر أهلها توليه العرش الذى خلا بموت لاووس وترونجه من جوكاستا أرملة الملك السابق . وبذلك تحققت النبوءة المشؤمة كاملة بقتل أوديب أباه الحقيقى لاووس وزواجه من أمه الحقيقية جوكاستا وتوليه عرش طيبة . وأنجب من جوكاستا أطفالاً كانوا له إخوة وأبناء فى نفس الوقت . ولم يستطع أوديب أن يفلت من حكم القضاء . وبالرغم من أن ما حدث كان تنفيذاً لإرادة الآلهة - إلا أن نفس الآلهة صبت نقمها على المدينة واعتبرتها مدينة دنسة . فأرسلت على أهلها طاعوناً فتك بهم فتكا ذريعاً . وكان ذلك بعد مضى سبعة عشر عاماً من تولى أوديب العرش . فضج شعب طيبة بالشكوى وأرسل يستشير العرافة من جديد فقالت العرافة : إن الطاعون لن يكف عن المدينة ما لم تتطهر المدينة من دنسها بالتخلص من قاتل ملكها السابق لاووس . واجتمع الكهان وطالبوا أوديب بالبحث عن هذا القاتل . واستجاب أوديب كملك صالح لطلب شعبه فأخذ يجرى تحقيقاً . فإذا بالشواهد والأدلة تراكم ضده شخصياً شيئاً فشيئاً وهو يجاهد للتخلص أو الإفلات من الحقيقة الصاعقة التى تضيق عليه الحناق شيئاً فشيئاً . حتى انهار فى النهاية وسلم بأنه القاتل الدنس . وأنه قد تزوج من أمه واغتصب عرش أبيه . وعندئذ فقا عينيه حتى لا يعود يرى جوكاستا ولأبناءه ثمرة علاقته الدنسة بأمه . بينما شنقت جوكاستا نفسها . وغادر أوديب مدينة طيبة متوكئاً على عصاه تسحبه ابنته أنتيجونا حتى استقر به المقام فى غابة زيتون بضواحي آتينا . وفى هذه الغابة مات وأقيم له معبد دفن به فى آتينا . هذا هو ملخص تلك الأسطورة العاتية على نحو ما استخلصها علماء الأساطير القديمة من روايات الإغريق القدماء ومن أقوال شعرائهم ومؤرخيهم .

ولقد كان من الطبيعى أن تغرى هذه الأسطورة كبار شعراء التراجيديات من الإغريق القدماء . وبالفعل وصلتنا مسرحيتان للشاعر سوفوكليس إحداهما بعنوان

« أوديب ملكا » والثانية بعنوان « أوديب في كولونا » وكولونا هي ضاحية آتينا التي أوى أوديب بعد مأساته إلى غابة الزيتون فيها مع ابنته أنتيجون .

ومنذ عصر أرسطو اعتبرت مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس أروع ما أنتجت عبقرية بشرية من مسرحيات وأقواها من الناحية الدرامية حتى رأينا أرسطو نفسه يرى فيها المثل الأعلى للتراجيديا ويتخذ من تحليله لها أساساً لما وضع لهذا الفن من أصول لا يزال لها أثرها القوي حتى اليوم . وقد دون أرسطو هذه الأصول في كتابه « فن الشعر » . ويكاد يكون هناك إجماع إنساني على أن أحداً من الشعراء أو الناثرين لم يكتب حتى اليوم بما فيهم شكسبير وغيره مسرحية تبلغ الذروة الدرامية التي بلغها سوفوكليس في أوديب ملكا . وذلك لأن سوفوكليس استطاع أن يركز فيها صراعاً لامثيل لعنفه بين الإنسان الخير الورع البريء من الدنس وبين قضاء الآلهة الظالم . وقد فعل أوديب كل ما استطعه إنسان للهروب من هذا القضاء المنحوس الذي لاحقه حتى أرداه في الإثم والدنس . ثم أخذ أوديب يصارع الحقيقة الغازية بكل ما يملك من قوة وذكاء إلا أنها سحقته في النهاية .

ودفع الطموح عدداً كبيراً من الشعراء والناثرين القدماء والمحدثين إلى محاولة استخدام هذه الأسطورة بعد سوفوكليس في كتابة مسرحيات جديدة . فكتب الفيلسوف سنيكا باللاتينية وكتب الشاعر الكلاسيكي كورنى بالفرنسية كما كتب فولتير في القرن الثامن عشر مسرحية أخرى شعراً باسم « أوديب » ولكنهم فشلوا جميعاً في الصعود أمام سوفوكليس . وطوى الزمن مسرحياتهم . ومع ذلك لم يأس لاحقوهم في جميع بلاد العالم . ففي الآداب المعاصرة كتب الشاعر الإنجليزي بيتس والشاعر الألماني هوفمان ستال . كما كتب الأدباء الناثرون « سان جورج دي بوهلين » و« جان كوكتو » و« أندريه جيد » الفرنسيون مسرحيات عن أوديب أيضاً . وإن سمي جان كوكتو مسرحيته باسم « الآلة الجهنمية » . بل لقد أحصى الأستاذ السويسري الجامعي الميسو لويس دي مارينياك دي مارينياك المتخصص في آداب اللغة اليونانية القديمة . وفي تراجيديا أوديب بالذات تسعاً وعشرين مسرحية فرنسية عن أوديب : كما أحصى في نفس

كتابه الضخم عن هذه المأساه عشرات من المسرحيات التي كتبت عن نفس الموضوع بمختلف اللغات العالمية . وكتب هذا الأستاذ الكبير مقدمة للترجمة الفرنسية لمسرحية الملك أوديب لكاتبنا توفيق الحكيم . وفي هذه المقدمة التي نقلها إلى العربية الأستاذ عبد الرحمن صدقي ونشرت في نهاية الطبقات الجديدة للمسرحية مع تعقيب لتوفيق الحكيم نفسه . نرى الأستاذ ديمارينيكا يستعرض خلاصة المحاولات التي بذلت لمعارضة سوفوكليس محاولاً أن يلتمس الأعذار لفشل كل هذه المحاولات بما فيها محاولات كاتبنا توفيق الحكيم الذي يختم تعقيبه بقوله « إن محاكاة القديم هي مشكلة صعبة حقاً . بل إنها تكاد تكون مستحيلة في بعض الأحيان كما لو كنا نريد بعنب جديد أن نصنع منه للتوخمة معتقة . . هناك ولاشك سر خفي في تركيب ذلك الحمر القديم يجعل له مذاقاً لا يضاهي . ثم يختم تعقيبه بقوله . أما بعد فحسبنا أن حاولنا الصعب من الأمور . ونحن نعلم كل العلم أن الذي ينتظرنا في نهاية الطريق هو الإخفاق . . . إن أجزل الأجر هو أحياناً العمل نفسه لانتيجته . . . وما أعظم الأجر الذي نلته والثمر الذي تساقط على مجرد مكثي بضع سنين في ظلال تلك الشجرة القديمة الدائمة الاخضرار والإثمار » تراجيدياسوفوكليس .

وفي المقدمة الطويلة الضافية التي كتبها توفيق الحكيم لمسرحية « الملك أوديب » يتحدث المؤلف عن أسباب إهمال العرب القدماء لأدب اليونان المسرحي وعدم ترجمة شيء منه ثم عدم معرفتهم لهذا الفن الأدبي على الإطلاق بالرغم من ترجمتهم وتنميتهم للفلسفة الإغريقية القديمة ومزج قيمها الفكرية بقيم الإيمان الروحي بما أكسب الفلسفة الإسلامية أصالتها في نظر الأوربيين أنفسهم . ثم يقول توفيق الحكيم إنه لا سبيل إلى تأصيل فنّ الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء ومزج أدبهم بقيمتنا الروحية الشرقية . ولهذا استمد توفيق الحكيم موضوع مسرحية « براكسا أو مشكلة الحكيم » من شاعر الكوميديا الأكبر عند الإغريق القدماء « أرسطوفان » . تم عكف توفيق الحكيم - فيما يقول - أربع سنوات على دراسة وتحليل مسرحية سوفوكليس وعدد كبير من المسرحيات التي كتبت قديماً وحديثاً في معارضته . وحاول أن يعالج هذه

الأسطورة علاجاً جديداً يتفق مع مبادئ الإسلام من جهة ومع نظريته الخاصة إلى الحياة من جهة أخرى .

أما عن تعاليم الإسلام فقد رأى توفيق الحكيم كمسلم أنه لا يستطيع أن ينسب إلى الإله إرادة شريرة ماكرة كالإرادة الظلمة التي ألزمت أوديب قضاء المنحوس . ولذلك نراه يفسر في مسرحيته بمهارة فائقة مازعمه سوفوكليس من أن ماتردى فيه أوديب من إثم إنما كان تنفيذاً لحكم القضاء والقدر . فزعم توفيق أن الذى دبر هذه المأساة إنما كان كاهناً أعمى يسمى تريسياس نقم على لاووس ملك طيبة وأسرته وأراد أن يعمل لكى ينتقل الملك إلى غير هذه الأسرة فأوهم لاووس بأن العرافة قد تنبأت بأن ابنه سيقتله ويتزوج من أمه ويلى العرش . وذلك حتى يحرم لاووس نفسه من ولى لعهدده . كما أن تريسياس هو الذى أوحى للراعى بالأى يلتقى بالطفل إلى التهلكة فى الجبل « وهو فى النهاية الذى ظل يتابع خطوات أوديب ويدبر المكائد فيزعم مثلاً أن الحيوان الذى قتله أوديب لم يكن أباً الهول . بل كان فى الحقيقة أسداً عادياً استطاع أوديب أن يصرعه . وقد اتخذ تريسياس هذه الأكذوبة وسيلة يمهد بها لتولى أوديب العرش مكافأة له من شعب طيبة على بطولته . وإذن فالإله ليس شريراً ولا يمكن أن يدبر كل هذا الشر لأوديب . والشر لا ينبع إلا من البشر وما يصيبهم من هذا الشر فهو من أنفسهم . ولقد كشف أوديب نفسه كل هذه الأسرار منذ الفصول الأولى من مسرحية الحكيم . وبذلك لم تعد هناك دراما على الإطلاق . ولا محل للدراما إذا انكشف السر وضاع عنصر التشويق وزهق الصراع .

وفى سبيل هذا التفسير البارع الذى لا يستطيع مثله إلا أحد كبار رجال المخبرات دق المؤلف أول إسفين خطير فى مسرحيته عند مازعم فى مطلعها أن أوديب لم يهرب من كورنثا خوفاً من أن يقتل الملك الذى تبناه وأكرمه حتى ظنه أباه الحقيقى . ويتزوج من الملكة ويستولى على العرش . بل جعله يغادر كورنثا بحثاً عن حقيقة مولده بعد أن سمع من بعض أهل المدينة أنه ليس ابناً شرعياً للملك والملكة بل ابناً بالتبني . وذلك بينما جعله سوفوكليس يغادر المدينة خوفاً

من الإثم الذى قضت الآلهة بأن يتردى فيه فأكسبه سوفوكليس عطفنا البالغ بل محبتنا له منذ مطلع مسرحيته . ولذلك بلغت فجيعتنا فيه الأعماق عندما دهسته الحقيقة وضيقته عليه الخناق فاستسلم لها وكفر عن آثامه التى لا ذنب له فيها بقاء عينيه والتشرد في الأرض .

ومع كل ذلك فإن توفيق الحكيم لم يرتب أحداث مسرحيته ولم يطورها ويصل بها إلى قمة التأزم ثم الانفراج على أساس التفسير الإنسانى المسطح الذى قدمه منذ مطلع المسرحية بل أهمل متابعة هذا التفسير واستخلاص نتائجه إهمالا تاماً وكأنه لم يقدمه . ليعود ثانية فيحمل أوديب على إجراء تحقيق أشبه بتحقيق وكلاء النائب العام عن قاتل لاووس الذى يدنس وجوده المدينة ويجلب لها الطاعون فيهندي أوديب إلى العثور على الراعى الذى حمله إلى الجبل والراعى الآخر الذى قدمه إلى ملكى كورنثة . وفى النهاية يتضح أن أوديب هو الشخص الدنس الذى قتل لاووس أباه وتزوج من أمه وتولى الملك فى طيبة . وعندئذ لم يكن مفر من أن يجتتم الحكيم مسرحيته بنفس الخاتمة المقتنة المؤثرة التى اختتم بها سوفوكليس مسرحيته . ولكن الحكيم لم يفعل بل توهم نوعاً غريباً من الصراع سماه الصراع بين الحقيقة والواقع وهو صراع يروى الحكيم قصته فى مقدمة المسرحية فقال فى معرض الحديث عن مسرحية سوفوكليس : « إني قد تأملتها طويلاً فأبصرت فيها شيئاً لم يخطر قط على بال سوفوكليس . . . أبصرت فيها صراعاً لا فقط بين الإنسان والقدر كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا . بل أبصرت عين الصراع الحقيقى الذى قام فى « مسرحية أهل الكهف » . هذا الصراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن كما اعتاد قراؤها أن يروا بل هى حرب أخرى خفية قل من التفت إليها . حرب بين « الواقع » وبين « الحقيقة » بين الواقع رجل مثل مشليننا عاد من الكهف فوجد برسكا فأحبها وأحبته وكان كل شيء مهيباً يدعوها إلى حياة من الرغد والهناء فإذا حائل يقف بينهما وبين هذا الواقع الجميل . تلك هى الحقيقة . . . حقيقة هذا الرجل مشليننا أنه اتضح لبرسكا أنه كان خطيباً لجدتها . . . لقد جاهد المحبان كى ينسيا هذه الحقيقة التى قامت تفسد

عليها الواقع ولكنها عجزا بواقعها الملموس عن دفع هذا الشيء الغامض غير الملموس الذي يسمى الحقيقة . أوديب وجوكاستا ليسا هما أيضاً سوى مثلينا وبرسكا . لقد تحابا هما أيضاً فأفسد بينهما علمهما بحقيقة أحدهما بالنسبة إلى الآخر . إن أقوى خصم للإنسان دائماً هو شبح ! يطلق عليه اسم الحقيقة هذا هو باعثنى على اختيار « أوديب » بالذات .

ولكن . يالهولها من فكرة ! استند توفيق الحكيم على هذا الصراع التجريدي ليجرى في الفصل الثالث والأخير من مسرحيته بين أوديب وجوكاستا حواراً تسمثر منه النفس . حيث راح أوديب يحاول إقناع أمه باستمرار العلاقة الآتمة بينهما باسم الواقع الذي لا يريد أن يترك الحقيقة تحطمه بعد أن برح الخلفاء وأسفرت الحقيقة عن وجهها المذهل وظهر لأوديب وجوكاستا والإنسانية كلها أن الولد متزوج من أمه . ومع ذلك يصر هذا الابن البشع على غرامه بأمه ويدعوها إلى أن تهرب معه بعيداً عن طيبة ليواصل حياتها الآتمة .

جوكاستا : أوديب ! يا . . . لست أدري كيف أناديك .

أوديب : نادني بأى وصف شئت ! . . . فأنت جوكاستا التى أحبها . ولن يغير شيء مما بقلبي . . . فلاأكن زوجك أو ابنك . فاستطيع الأسماء والالصفات أن تبدل مارسخ في القلوب من العطف والود . . . ولتكن أنتيجونا وإخوتها أولاداً لى أو أشقاء فما يستطيع وضع من هذه الأوضاع أن يغير فى نفسى ماأكن لهم من الحنان والحب . . . أعترف لك يا جوكاستا أنى تلقيت الضربة وكدت بها أنوء ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلنى أبادل شعورى نحوك مرة واحدة ! . . . فأنت هى جوكاستا دائماً . ومهما أسمع من أنك أم أو أخت فلن يغير هذا من الواقع شيئاً هو أنك عندى دائماً جوكاستا .

وعندما تخبره جوكاستا أنه لاسبيل للفرار من الحقيقة ولايمكن استمرار الحياة الزوجية بينهما يخاطبها قائلاً : « انهضى معى ولنضع أصابعنا فى آذاننا ولنعش فى الواقع فى الحياة التى تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة . سأرغمك على

الحياة سأحرسك الليل والنهار . ولن أسمح لشيء أن يحطم سعادتنا ويقوض أسرتنا ! سأترك الملك والقصر . ونرحل معاً بصغارنا من هذه البلاد .» .

وعندما تضع جوكاستا نهاية لهذا الحوار السخيف الذى يستحق البر بشنق نفسها . نجبرنا أوديب أنه يفقأ عينيه لانكفيراً عن إثمه بل لكى يبكي جوكاستا التى يعشقها غراماً بالدم بدلا من الدموع . وبذلك لا يحظى منا أوديب بأى عطف أو انفعال بل يزيدنا تفسيره لفقء عينيه اشمترازاً . فضلا عن اشمترازنا السابق من حوارهِ مع جوكاستا بعد كشف الحقيقة . وهذه هى النتائج التى وصل إليها الحكيم من صراعه التجريدى بين مايسميه « الواقع » و « الحقيقة » وهى نتائج لا تبدوا أكثر إقناعا من نتائج الصراع المائل الذى يزعم أنه قد دار فى قصة ميشيلينا مع برسكا فى مسرحية « أهل الكهف » بل إن نتائج هذا الصراع فى مسرحية أوديب الملك قد جاءت نتائجه مثيرة لأكبر اشمتراز وإن تكن جوكاستا لحسن الحظ قد وضعت حداً لذلك الصراع العجيب بإقدامها على الانتحار . وإن لم يمنع ذلك المسرحية كلها من الانهيار بسبب الانهيار الأخلاقى الشنيع الذى انحدر إليه بطلها أوديب . فقد عطفنا بل وأثار اشمترازنا بينما لا يستطيع أحد أن يخرج من مشاهدة مسرحية سوفوكليس إذا أجيد إخراجها وتمثيلها إلا والدموع تساقط فوق خديه أو تتساقط فى قلبه على أقل تقدير .

وبالرغم من هذا التجريد المسرف الذى يرى فيه الحكم أصالته فإن الحكيم يحدثنا فى مقدمته أنه لم يرد أن يجعل من مسرحيته مسرحية ذهنية خالصة بل أراد أن يحتفظ لها بعناصرها الدرامية المثيرة فيقول بعد خديته عن مسرحية أندريه جيد « على أن الجلال الذى أحاط به أندريه جيد قصته لم يمنعنى من رفض طريقتة فى الأداء . فهو جلال فكرى محض يتمتع أمثالى من محبى الفكر المجرد ولا يرى فيه بأساً أولئك المتذوقون لآثار المسرح الذهبى . ولو أنى تناولت أوديب منذ عشر سنوات لجردتها أنا أيضاً من كل شيء إلا مما أردت أن أصب فيها من آراء . هكذا فعل فى عام ١٩٣٩ بقصة « مشكلة الحكم » التى وضعتها على أساس أرستوفان ثم فى قصة بيجاليون . ولكنى اليوم أريد أن ألقى بالا إلى عناصر التمثيلية من حيث هى شيء يعرض على النظارة . لقد تساءلت أمام قصة أندريه جيد لماذا لم يحتفظ

لمأساة أوديب بجلالها المسرحي . لكأنه قد استل عامداً كل ما فيها من قيمة درامية بلا موجب أحياناً . فهذا التحقيق الذي قام به أوديب للكشف عن الحقيقة . هذا التحقيق الذي رأيت فيه أنا المحقق القديم غاية البراعة في إدارة دفته ومناقشة شهوده . ورأى فيه النظارة على مدى القرون مشهداً مسرحياً من أشد المشاهد تأثيراً في النفس وتعليقاً للأنفاس . لماذا اختزله جيد هذا الاختزال واقتضبه وطواه كما يطوى اللغو من الكلام ومضى بفكرته يسير بها إلى العقل صعوداً دون سند من المواقف المثيرة ؟ أمن الخطأ إذن أن نسمى قصة جيد مأساة ؟ إنه ما قصد أن يعرض علينا تراجيديا في جلالها الفني وجلالها العاطفي . ماذا يمكن أن نسمى عمله هذا إذن ؟ . . . أغلب ظني أنه « تعلقات فكرية » على أوديب سوفوكليس أو أنه تراجيديا ذهنية نزعتم منها كل عناصر التراجيديا بالمسرحية . لذلك حرصت كل الحرص على أن أحتفظ لمأساة أوديب بكل قوتها الدرامية ومواقفها التمثيلية . وكان عنائي كله في أن أعنى كل أثر لتفكير يظهر في الحوار حتى لا يطغى على الموقف أو يضعف من الحركة . كان جهدي هو أن أخفي الفكرة في تلايب الحركة وأن أطوى اللب في أعطاف الموقف على أني صادفت من الصعاب ما لا أعتقد أني اجتزته » وهذا الاعتراف الأخير من توفيق الحكيم صادق كل الصدق . فمسرحية « الملك أوديب » تعتبر من أضعف المسرحيات لبالنسبة لسوفوكليس وأمثاله بلي وبالنسبة لتوفيق الحكيم نفسه . وكيف يريد أن يحتفظ لها بقوة درامية بعد أن ابتداء مسرحيته بتفسير كافة أسرارها ومفاجأتها . ثم ترك هذا التفسير لينبأ تحقيقاً سطحياً مسطحاً لانظنه خيراً من تحقيق أندريه جيد . مع أن مرحلة التحقيق والكشف عن الحقيقة ومقاومة أوديب لها ومحاولته الفرار منها ثم استسلامه لها في النهاية هي التي تكون العصب الدرامي الصلب لمسرحية سوفوكليس الخالدة فضلا عن أن توفيق الحكيم قد أفقدنا كل عطف على أوديب بل وجعله يثير اشمئزازنا بذلك الصراع التجريدي المزعوم الذي سماه المؤلف الصراع بين « الحقيقة » و « الواقع » ونتأججه الخزية . فلا المسرحية نجحت من الناحية الدرامية . ولا هي استقامت من الناحية الذهنية التجريدية . وكان فشلها تاماً مطبقاً .

إيزيس بين الواقع والمثال

يقول توفيق الحكيم في « البيان » الذى نشره فى مسرحيته « إيزيس » الصادرة سنة ١٩٥٥ أن شخصية إيزيس الأسطورية الفرعونية كانت تراوده منذ أن كتب مسرحية « شهرزاد » سنة ١٩٣٠ وأن الإشارة إليها قد وردت فعلا فى تلك المسرحية القديمة . كما يعقد فى بيانه مقارنة سريعة بين إيزيس الفرعونية . وپنيلوب اليونانية القديمة . فپنيلوب كما هو معروف كانت زوجة لأوليس ملك جزيرة إيتاكا اليونانية وأحد أبطال حرب طروادة . وقد خلد هوميروس مغامراته الحارقة أثناء عودته من طروادة فى آسيا الصغرى إلى جزيرته بعد انتهاء الحرب فى ملحمة الشهيرة الأوديسا . وذكر فيها كيف أن الزوجة الوفية پنيلوب كانت تراوغ الطامعين فيها وفى عرش زوجها من أمراء إيتاكا وأبطالها وتعدهم بأن تختار منهم زوجاً بعد أن تفرغ من ثوب كانت تنسجه . وهم يؤكدون لها أن زوجها لن يعود وأن البحر قد ابتلعه . وأخذت تنقض فى الليل ماتنسجه فى النهار من الثوب إلى أن عاد زوجها فأنقذها وأنقذ عرشه من الطامعين فيه . ويرى توفيق الحكيم أن الزوجة اليونانية كان موقفها سلبيا بينما كان موقف إيزيس الفرعونية إيجابيا فعلا .

ومنذ سنة ١٩٣٠ حتى سنة ١٩٥٥ كان فن توفيق الحكيم قد تطور أو على الأقل أراد له صاحبه أن يتطور وأعلن هذا الرأى فى مقدمته لمسرحية « أوديب الملك » التى كتبها فى سنة ١٩٤٩ كما رأينا . حيث كتب ينتقد مسرحية أندريه جيد عن نفس الموضوع ويصفها بأنها مجرد تعليقات فكرية على أسطورة أوديب ويتساءل لماذا لم يحتفظ جيد للأسطورة بتأثيرها الدرامى ومواقفها التمثيلية . ثم أعلن أنه قد حرص أكبر الحرص على أن يحتفظ فى مسرحيته « أوديب الملك »

بالعناصر الدرامية والتمثيلية للأسطورة . أى أنه قد أعلن بذلك عدوله عن الاتجاه الذهني الخالص و « المطلق من المعاني » في معالجته للموضوعات الأسطورية ذاتها . وإذا كنا قد لاحظنا أن ماأراده توفيق الحكيم وأعلن عنه في مقدمته قد كان شيئاً ومافعله عند كتابة مسرحيته قد جاء شيئاً آخر فلاستقام له الطابع الدرامى ولا استقام له الطابع الذهني - فإننا نلاحظ على العكس من ذلك أنه قد نجح إلى حد بعيد في اتجاهه الجديد في مسرحية « إيزيس » التي جردها بقدر المستطاع من أحداثها الأسطورية الخارقة ليدنو بها من إمكانات الواقع الذى قد تبدو بعض جوانبه خارجة عن المؤلف . ولكنها مع ذلك لاتصل إلى حد الخوارق الأسطورية . ولم يخلط بين الاتجاهين الإنسانى الواقعى والأسطورى الغيبى كما فعل في مسرحية « الملك أوديب » .

وإذا كانت أسطورة أوزوريس ترمز في الديانة المصرية القديمة إلى الصراع بين الخير في شخصية أوزوريس إله الحصب والنماء وبين الشر في شخصية أخيه ست الإله المستغل الجشع الذى لايتورع عن شئ في سبيل طموحه الشخصى للسيطرة وتولى الحكم . كما ترمز لفكرة البعث وبخاصة بعث الخير الذى لايمكن أن يموت بل لا بد أن يعث من جديد إلى الحياة كما بعث أوزوريس واسترد ملكه بعد أن قتله ست ومزقه إرباً ووزع هذه الإرب بين ترع وأنهار ومستنقعات أقاليم مصر المختلفة - فإن توفيق الحكيم لم يستبق في مسرحيته شيئاً من الخوارق الأسطورية كما قلنا مثل الرمز للبعث . مكثفياً بتصوير الصراع بين أوزوريس وزوجته إيزيس من جهة وست الذى يطلق عليه الاسم اليونانى القديم « طيفون » وهو اسم لإحدى الشخصيات الأسطورية الشريرة في أساطير اليونان القدماء . ويحاول توفيق الحكيم - على عادته أن يوحى إلى النقاد والدارسين في البيان الذى نشره عن هذه المسرحية بأن مايصوره فيها هو الصراع الذى يتوقع أن يحدث بين رجل العلم ورجل السياسة حوالى سنة ٢٠٠٠ ميلادية « عندما يستطيع العلم أن يقضى على الجوع باستنباط الغذاء كما يقال من ماء البحر وأشعة الشمس ونحو ذلك . وعندئذ ستبدأ قضية جديدة هي : من الذى يحكم الدنيا ؟ . أهو العلم الذى يخترع ويكتشف ويوفر الغذاء ويغير المصائر؟ أم هو الرجل الآخر الذى يتفوق

بالبراعة في الاستحواذ على أزمة الجوع؟ بعبارة أخرى هل المرحلة التالية لمرحلة الصراع بين العامل الأجير والرأسمالي المغامر سوف تكون مرحلة الصراع بين العالم الأجير والسياسي المغامر؟» .

وهذا بلاريب تفسير بارع ماهر من المؤلف لمسرحيته . ولكننا نخشى أن يكون أكثر براعة ومهارة مما تحتتمل المسرحية . بل ونفضل أن نحتفظ لهذه المسرحية بالتفسير المعقول القريب المثال النابض بحقائق الواقع الإنساني الحى بدلا من أن نغفله لنلصق مع المؤلف بالمسرحية إصافاً - تفسيراً آخر كتصوير لصراع يتصور المؤلف أنه سيحدث حوالى سنة ٢٠٠٠ ميلادية . وهو تصوير نخشى أن يكون صادراً عن توجس المؤلف المستمر من المستقبل وتطوراتهِ المنتظرة .

وفي رأينا أن الصحيح والمعقول هو أن مسرحية « إيزيس » تصور الصراع بين « الواقع » و « المثال » في عالم السياسة . فأوزوريس وظيفون يتوليان الملك في المسرحية . ولكن أوزوريس يقيم ملكه على خدمة البشر بعلمه واكتشافاته لخضارية ونزعتهِ الخيرة . بينما يقيم طيفون ملكه على الغدر والحيانة وتضليل الناس واستغلالهم وتسخير براءتهم لأطماعهِ .

وتتلخص أحداث المسرحية في أن طيفون احتال على الغدر بأخيه أوزوريس بأن أقام وليمة دعا إليها أخاه وعدداً من أعيان البلاد . وفي أثناء الوليمة أحضر صندوقاً فخماً مرصعاً بالأحجار الكريمة ثم أعلن أنه سيقدمه هدية لمن يلائم الصندوق قده وجرب الصندوق عدد من الحاضرين فإذا به أقصر أو أطول من كل منهم حتى جاء دور أوزوريس فإذا به مفصل على قده تماماً وإذا باتباع طيفون يسرعون إلى إغلاق الصندوق على أوزوريس بمجرد أن استقر فيه ليلقوه في النيل الذى يجمله إلى البحر حيث يعثر به بحارة إحدى السفن فيتشلونهُ من الماء ويجدون فيه أوزوريس الذى يجبرهم أنه كان عبداً لأحد الأثرياء وأن سيده هو الذى وضعه في الصندوق وألقى به في النيل . ويبيع البحارة الصندوق وأوزوريس إلى ملك بيلوس إحدى مدن لبنان بالقرب من بيروت الحالية . ويعمل أوزوريس بنفس الروح الذكية الخيرة في خدمة ملك بيلوس وشعبه ومحظى باحترام الملك

وتبجيله . وفي تلك الأثناء تكون إيزيس قد استطاعت أن تلتقط أبناء الصندوق الذى ألقى فى النيل وانتشال البحارة له ويعيهم هذا الصندوق والرجل الذى به لملك بيبولوس وتشد الرحال إلى بيبولوس حيث تعرّض على زوجها . وبعد حوار سريع بينها هى وزوجها وملك بيبولوس يعرف الملك شخصية أوزوريس الحقيقية وقصته فوافق آسفاً على عودة أوزوريس وإيزيس إلى وطنها بل ويعدهما بتقديم كل عون يطلبانه فى كفاحهما المنتظر . وفى مصر تختفى إيزيس وأوزوريس فى كوخ بأحد الأحرش حيث تنجب إيزيس ابنها حوريس بينما يواصل أوزوريس خدمة الشعب ويصبرهم بوسائل الزراعة المثمرة متكرراً تحت اسم الرجل الأخضر الذى أطلقه عليه الشعب . ولكن عيون طيفون لا تلبث أن تكتشف حقيقة شخصيته . ويرسل طيفون أعوانه للقبض على أوزوريس وقتله وتقطيعه إرباً . ثم توزيع تلك الإرب بين مقاطعات البلاد المختلفة .

وتختفى إيزيس بابنها الطفل حتى يشب ويستكمل قوة شبابه فى السابعة عشرة من عمره . وهى تحدث طفلها خلال هذه السنوات كلها عن أبيه وغدر طيفون به وتذكى فيه روح الثأر . وأخيراً ترى إيزيس أن الشر لا يمكن أن يهزم إلا بنفس وسائله فتعد شيخ البلد برشوة كبيرة من حليها المدخرة كما تنجح فى إقناع الكاتب « توت » بالانضمام إلى قضيتها بعد أن كان توت هذا مصمماً على أن يقف قلمه على مجرد التسجيل للأحداث دون الاشتراك فيها أو الدخول فى معركة مع أى إنسان . وذلك بينما فشلت إيزيس فى إقناع الكاتب الآخر « مسطاط » الذى ظل مصمماً فى عناد على التزام مبادئ الخير والشرف ورفض التخلى عن هذه المبادئ فى سبيل أية قضية مهما كانت خيره عادلة مثل قضية منازلة الخير للشر . ومع ذلك لم تياس إيزيس فدفعت ابنها إلى مبارزة طيفون غير أن الابن لم يقو على خصمه فانهزم فى المبارزة ، وهم طيفون بقتله لولا أن تدخل شيخ البلد ونصح طيفون بأن يترك للشعب الحكم على الفتى المتمرد . واجتمع الشعب فى هيئة محكمة وأنكر طيفون أن يكون حوريس ابناً لأخيه الذى مات غرقاً منذ سنوات وطعن إيزيس فى شرفها وطلب من الشعب أن يحكم بإعدام حوريس . وأوشك الشعب أن يضل لولا أن وصل فى آخر لحظة ملك بيبولوس ليؤيد رواية إيزيس فى

أن أوزوريس لم يمت غرقاً بل انتشله البحارة داخل الصندوق من بين الموت . . . الخ . . . وعندئذ عرف الشعب الحقيقة . فثار على طيفون وغدره ولم ير طيفون مفراً من أن يتسلل هارباً كاللص من أمام الشعب الذى حمل حوريس على أعنقه ليجلسه على عرش أبيه المعتصب .

ومن هذا الملخص الدقيق يتضح فى جلاء ماقلناه من أن الصراع الذى تقوم عليه المسرحية ليس فى جوهره صراعاً بين العلم والسياسة سيحدث حوالى سنة ٢٠٠٠ ميلادية بل هو صراع بين الواقع والمثال فى مجال السياسة والحكم جرى منذ فجر التاريخ ولا يزال يجرى حتى الآن ، ونستطيع أن نعثر على أحد طرفيه فى الجمهوريات الفاضلة لأفلاطون والفارابى وغيرهما ، وعلى الطرف الآخر عند « أمير » ميكيفيللى وأضرابه .

ومسرحية « إيزيس » كما قلنا ليست مسرحية تجريدية أو ذهنية كما يقول توفيق الحكيم ، أى إنها ليست من المسرحيات التى يسميها النقاد ذات المفتاح أى التى تقوم على فكرة ما إن يمسك الإنسان بطرفها حتى يستطيع سحبها من المسرحية كما يسحب الخيط من « البكرة » ، ولذلك لم تقتصر على قضية واحدة ، بل تضمنت عدة قضايا أخرى ثانوية ، ولكنها ترتبط أو تتفرغ عن نفس الصراع العام - الصراع بين الواقع والمثال .

وقد لخص توفيق الحكيم نفسه فى بيانه هذه القضايا الثانوية أو التفرعات فقال : « إذا كانت الغلبة للأمر والأمر ، فهل يجب على رجل العلم (الأصح أن يقول الرجل المثالى) أن ينخزل ويسلم ؟؟ أو أن ينازل منافسه بنفس سلاحه ؟ . . . ماذا كان يجب على إيزيس الأم أن تفعل لتضمن النجاح لابنها ؟ هل تفعل ما فعلت ؟ أو تتمسك بمبادئ زوجها وتعرض ابنها لخطر الهزيمة . . . قوة الشعب مثل قوة الشمس لا أثرها إذا تفرقت أشعتها وتشتت ، ولكنها تعمل عملها إذا اجمعت وتكتلت ونظمت ، وهذا التنظيم والتجميع والتكتيل تحذفه دائماً وسائل السياسة العملية .

« لذلك كانت الخطة النهائية لايزيس في هذه المسرحية هي الوصول بأى ثمن إلى خداع طيفون وإقناعه بالاحتكام إلى الشعب المجتمع لتعرض أمامه الحقائق كى يصدر رأيه الحر . . . هل الأهداف السهاوية لانتحقق على الأرض بين البشر إلا بالطرق البشرية . . . هل نجاح الدعوات الدينية والاجتماعية ماكان يمكن أن يتم كما تم بغير الالتجاء إلى الوسائل السياسية والعلمية التى تكفل النجاح السريع الشامل .

« ماهى مسئولية الكاتب ورسالته ؟ . . أهى أن يلتزم بالمبدأ ؟ كما فعل مسطاط أم أن يلتزم بالقضية كما فعل توت . . هل الفرق بين الملائكة والبشر هو أن الملائكة لاتعرف من الوجود غير شىء واحد : المثالية فهى عندها هدف ووسيلة فى عين الوقت فى حين أن البشر يعرفون شيئين : المثالية والواقعية ولايمكن أن يتجردوا من الواقع وهم يسرون نحو مثل أعلى ؟ . . ماهو مستقبل الإنسان ؟ هل هو فى الارتفاع إلى صفاء الملائكة ؟ أو هو فى بقائه بشراً يكافح ليعادل المثالية والواقعية ويخرج من هذا التعادل بهدف أنبل لحياة أفضل .

وباستطاعتنا أن نستنتج من استعراض المؤلف نفسه لكل هذه القضايا وإيجائه لنا بالبحث عنها واستقصائها فى مسرحيته ، أن المؤلف نفسه قد أصبح يعتقد أن الدنوبأى موضوع من واقع الحياة حتى ولوكان هذا الموضوع أسطورى الأصل - من الممكن أن يكسب هذا الموضوع غنى لايمكن أن يتوفر للفكرة المجردة أو الصراع المجرد بين « المطلق من المعانى » كما كان المؤلف نفسه يقول من قبل ، وذلك مالم يستطيع أحد العباقرة الأفذاذ أن يحتفظ فى مسرحيته الأسطورية الموضوع بكافة الرموز العميقة التى تتضمنها أحداث الأسطورة مع المحافظة فى نفس الوقت على القوة الدرامية المؤثرة لتلك الأحداث على نحو ما استطاع عملاق التراجيديا الأكبر سوفوكليس فى مسرحيته « أوديب ملكا » ، بينما فشل جميع من حاولوا بعده معالجة نفس الأسطورة ، فى حين استطاعت بعض العبقريات العادية مثل عبقرية برنادوشو أن تخلق من أسطورة كأسطورة بيجاليون مسرحية واقعية نابضة بمشاكل الحياة العصرية غنية بقضايا الحياة الحية ، كما استطاع توفيق

الحكيم في مسرحية « إيزيس » بنقلها من عالم الأسطورة إلى عالم الواقع - أن يعالج من خلالها عدداً من قضايا الحياة الواقعية الحية حتى ولو تجاوزنا عن التفسير المسرف الذي يريد المؤلف أن يوحي لنا به وهو صراع المستقبل بين العلم والسياسة نجد أن أوزوريس كان يعمل ليضع في خدمة الشعب كافة المكاسب الحضارية بروح خيرة . فليس هذا هو محور المعركة بينه وبين طيفون . بل محورها هو الصراع بين الخير والشر أو بين المثال والواقع في سياسة الشعوب .

وإذا كان بعض كبار نقادنا المثقفين مثل الدكتور لويس عوض قد أخذ على توفيق الحكيم في هذه المسرحية فيما كتبه عنها بجريدة « الشعب » تجريده لأحداثها من جلالها الأسطوري القديم ومن معانيها الرمزية الخالدة مثل رمز الأسطورة لفكرة البعث بعودة أوزوريس نفسه إلى الحياة بعد تمزيقه إرباً . ومثل الرمز لتوزيع أشلاء أوزوريس بين مقاطعات البلاد لتوزيع الحصب بينها ونشره في كافة أرجائها - فإننا نعتقد أن توفيق الحكيم قد أحسن - على العكس - صنماً بنقله هذه الأحداث من عالم الأسطورة إلى عالم الواقع وتفضيله انتصار الخير في النهاية في شخص حوريس على زعم بعث أوزوريس من جديد كما تقول الأسطورة . فضلاً عن القضايا الأخرى العديدة التي اتسع الواقع لعلاجها . ومن المؤكد أنه لو حاول الحكيم الاحتفاظ بالأحداث الأسطورية كما هي وبرموزها لجاءت مسرحيته على أكبر تقدير مجرد تعليقات فكرية على الأسطورة ولما أتى توفيق الحكيم يجديد يذكر في مسرحيته التي نعتبرها من خير ما كتب من مسرحياته . فضلاً عن أن الاتجاه الواقعي الذي اختاره قد جعل مسرحيته قابلة للتمثيل على خشبة المسرح بل وضمن لها إقبالا جماهيرياً معقولاً . بينما لم يفكر أحد حتى اليوم في عرض مسرحياته التجريدية الخالصة مثل « بيجاليون » على خشبة المسرح فظلت تلك المسرحيات التجريدية من النوع الذي سماه أحد النقاد الفرنسيين « بالمسرح في مقعد » أي المسرح الذي لا يصلح إلا للقراءة وهو مسرح له قضية سوف نناقشها عندما نصل إلى الحديث عن النواحي الفنية الخالصة لمسرح توفيق الحكيم .

وأما الملاحظة الأخيرة التي تستلقت النظر في هذه المسرحية فهي تغير نظرة المؤلف إلى المرأة تغيراً أساسياً حيث نراه يمجّد المرأة ويمجد الزوجة في شخصية إيزيس ويمدح موقفها الإيجابي الفعال في الدفاع عن زوجها وولدها والكفاح في سبيل المثل الأعلى . فأين هذا من موقف عدو المرأة السابق وشكّه في إخلاصها وقدرتها .

أشواق السلام

« الشعوب تحب وتسلم . . . والقادة يفكرون ويدبرون . والتفكير عندهم يؤدي إلى الحذر والريية واتخاذ التدابير . . . والتدابير تورط في أخطاء . والأخطاء تفسد جو الصفاء . . . وهكذا . . . وهكذا . . . » .

هذه هي الفكرة التي تقوم عليها آخر مسرحية بين أيدينا حتى الآن مما كتب الأستاذ توفيق الحكيم وهي مسرحية « أشواق السلام » . وقد جرت هذه الفكرة على لسان إحدى شخصيات المسرحية الأساسية .

« أشواق السلام » . إذن من المسرحيات ذات الهدف الواقعي . ولكنها مع ذلك تعتبر من المسرحيات ذات المفتاح لأنها تقوم للتدليل على فكرة . والهدف فيها ينبعث من طريق غير مباشر - عن إظهار الحقيقة التي كتبت المسرحية للتدليل عليها أو الإيحاء بها . أى أن الهدف فيها ليس هدفاً قيادياً مباشراً كما هو الحال في المسرحيات الأخرى التي كتبها المؤلف في أعقاب ثورتنا الأخيرة مباشرة كمسرحية « الأيدي الناعمة » ومسرحية « الصفقة » عندما كانت فلسفة الثورة الجديدة في أوج توهجها . وإذا كان توفيق الحكيم يرى أن الأديب يعود بفطرته إلى القضايا الإنسانية العامة ليتخذها موضوعاً لأدبه عندما تستقر الأمور من حوله وتهدأ الفورات التي لا بد أن يجتاحه تيارها فهل نستطيع أن نتخذ من هذه المسرحية التي تجمع بين الهدف وتجسيد حقيقة دليلاً على أن المؤلف قد أخذ يحس بالاستقرار الفكرى من حوله . أم الأصح أن ننظر إلى هذه المسرحية الجديدة على أنها نتيجة طبيعية لتطور توفيق الحكيم الفنى الذى تحدث عنه هو نفسه في مقدمة مسرحية « أوديب الملك » عندما قال إنه يسعى إلى الجمع بين الرمز الفكرى والمواقف الدرامية . أى الخروج بالفكرة من مجال المطلق إلى مجال الواقع المحسوس . وهذا

هو ما فعله توفيق الحكيم في « أشواك السلام » التي يستهدف فيها السلام العالمي والأشواك التي تقوم في سبيله . فاتخذ من السلام بين الأفراد والمجتمع الواحد والأشواك التي تقوم في سبيله رمزاً وشيهاً للسلام العالمي . وأقام جسراً بين المجالين من إحدى شخصيات المسرحية . وهي شخصية شاب نابه يعمل في السلك الدبلوماسي وقد أعد مذكرة ضافية حارة للدفاع عن السلام وتعبيد سبيله في مؤتمر دول كلف بالاشتراك فيه . وبالرغم من أمله القوى في أن تحدث مذكرته أثراً طيباً في المؤتمر رأى جهده يتبدد أدراج الرياح نتيجة للحذر بل سوء النية المتبادل عند ممثلي الدول الكبرى التي بيدها تقرير السلام أو تقيضه . ولكي يوحى لنا المؤلف بما يراه من أسباب هذا الحذر وسوء النية المتبادلتين . أدخل نفس الشخصية في قصة خاصة تكشف عن الأشواك في حياة الأفراد لنقيس عليها الأشواك التي تنبث في حياة الدول وفي علاقات السلام التي يجب أن تقوم بينها لمصلحة الجميع ولخير الإنسانية كلها .

فشابنا المثالي الجاد ابن مدير الغربية مختار كشركة لحياته فتاة مثالية مهذبة هي بنت مدير الشرقية ويتفاهم الفتى والفتاة ويتعاطفان ويفتاح الفتى أباه في خطبتها . وبالرغم من أن والد الفتى زميل منذ الدراسة لوالد الفتاة ، إلا أن رأى كل منهما في الآخر بالغ السوء نتيجة لشائعات كاذبة وصلت لكل منهما عن أخلاق الآخر وسلوكه في الحياة . فزرى والد الخطيب يستمهل ابنه إلى حين عودته من المؤتمر ويستغل هذه الفترة في تكليف أحد رجال المباحث التابعين له في جمع معلومات ، أي في التجسس على الخطيبة . ومن غريب الأمر أن تخطر نفس الفكرة لوالد الخطيبة فيكلف هو الآخر أحد رجال مباحثه للتجسس على الخطيب ، ويستخدم هذا الأخير إحدى الغانيات في عملية التجسس . وبينما تحتك هذه الغانية بالشاب المهذب في المطار يلتقط لها رجل المباحث صورة فتوغرافية يعود بها إلى والد الفتاة ، في حين يرى رجل المباحث الآخر الفتاة وإلى جوارها رجل مباحث الشرقية يضع في معصمها ساعة كانت قد سرقت منها ثم استطاع استردادها . ويلتقط ضابط المباحث صورة لها ليقدمها إلى والد

الخطيب . وعندما يعود الشاب من المؤتمر يفاجئه أبوه بالصورة ولا يلبث أن يشعر بأن خطيبته هي الأخرى قد أخذت تبعد عنه بعد أن قدم لها أبوها الصورة المرئية وأوهمها بانحلال أخلاق خطيبها . وأوشك الفتي والفتاة أن يفجعا نهائياً في حبيهما لولا حرصهما على استجلاء الحقائق حيث التقيا واستطاع كل منهما أن يقنع الآخر بحقيقة ما حدث ويبدد شكوكه فيعودا إلى حبيهما وإلى جو الصفاء والسلام والتفاهم الذي كان سائداً بينهما قبل أن يعكروه رجال المباحث .

وتخرج من المسرحية ، والهدف واضح كل الوضوح في نفوسنا ، فكما أن الشائعات والمعلومات المضللة هي التي أفسدت جو الحب والسلام بين أبويهما ، وأنه لم تكف تتربع تلك الأشواك الدخيلة بالتقاء الفتي والفتاة في آخر المسرحية واستجلائها الحقائق في إخلاص ، ثم التقاء الأبوين وتفاهما بل تجاوبهما الأخرى إلى حد الاتفاق على أعمال حرة مشتركة بينهما بعد الخروج من الخدمة إلى المعاش - حتى عاد الصفاء بين الجميع وحل السلام محل الخصام . وكذلك الأمر فيما يختص بالدول فسوء الفهم المتبادل والحذر والريبة واتخاذ التدابير الفاسدة المضللة التي تزيد الأمور سوءاً هي التي تعكر صفو السلام العالمي . وما من شك في أن الدبلوماسية الشاب قد استطاع بعد حل أزمته الخاصة أن يفسر لنفسه ما كان غامضاً عليه في المؤتمر الدولي عندما رأى حجج السلام على قوتها تبددها عقد النفوس التي حبكتها التضليلات وولدت من الحذر والشعور بالعداوة القائمة على غير أساس - ما يطمس منطق العقل السليم ويعمى المصلحة الحقيقية للإنسان .

هذه هي الأشواك التي تقوم في سبيل السلام بين الأفراد وبين الدول على السواء ، وهي أشواك حقيقية واقعية تعرفها الإنسانية كلها وتجاهد عبثاً للتخلص منها بمحاولة تقرير حرية الإعلام ووسائله الصريحة المكشوفة في النطاق الدولي ، ولكن كل المحاولات لم تنجح حتى الآن . وذلك لأنه مادامت بواعث الصراع على الحياة قائمة بين الأفراد وبين الدول فستظل نزعة الريبة والحذر والتكتم سائدة بينهم ، ولكن هذا لا يمنع رجال الأدب والفن دعاة المحبة والسلام من كشف الأستار عن هذا الواقع المحزن للبشر ، فمن البديهي أن الأفراد والشعوب على

السواء لا يمكن إلا أن تحب السلامة والتأخي والتعاون على الخير . ولكن ما يجوبه شيء وما تسمح به ظروف الحياة شيء آخر بحيث يلوح لنا أن أشواك السلام لا يفرسها القادة وحدهم . بل كثيراً ماتعرسها الحياة نفسها . وموضع البحث هو عن الأسباب التي تدفع الحياة إلى غرس هذه الأشواك . ويلوح لنا أن توفيق الحكيم لم يتعمق حتى الآن البحث عن هذه الأسباب . وفي مسرحية « أشواك السلام » نفسها ما ينطق بحيرة المؤلف على لسان شخصياته على نحو ما نحس من الحوار الآتي بين الشاب الدبلوماسي واثنتين من رجال الصحافة في المؤتمر الدولي :

الصحفي الأول : هل يمكن إزالة هذه الأشواك ؟

الخطيب (الشاب للدبلوماسي) : ليس الأمر سهلاً .

الصحفي الثاني : ولكنه ممكن .

الخطيب : اسمعوا ! ... ليس من طبعي التشاؤم ... ولكن في هذه اللحظة أرى الصعوبة واضحة كل الوضوح .

الصحفي الأول : ما وجه الصعوبة ؟

الخطيب : إن الطريق إلى السلام هو في القلب . . . وما أصعب إزالة شوكة من داخل القلب ! . . .

هل يمكن انتزاع حصاة من القلب دون أن يسيل دم ؟ !

الصحفي الثاني (وهو يدون) : لا بد أن توجد طريقة .

الخطيب : نعم لا بد من إيجاد طريقة تزيل أشواك الشك والأرتياب والخوف من القلوب ليحل فيها الصفاء . . . الحقيقي .

وهكذا تظل الطريقة لإزالة الأشواك مجهولة وإن أثار المؤلف إحساسنا بضرورة البحث عنها والاهتمام إليها .

وإذا كنا قد اعتدنا على أن نعترف في هذا النوع من مسرحيات الحكيم على صراع ذي طرفين - فإن الصراع في هذه المسرحية يدور بين الحقيقة والتضليل . ولكنه

لا يدور هذه المرة داخل الذهن البشرى بين « المطلق من المعانى » بل يدور فى واقع الحياة . لأن الذهن البشرى السلم لا يمكن أن يتصارع فى داخله الحق مع الباطل . وإن يكن توفيق الحكيم قد حاول أن يقنعنا بإمكان قيام مثل هذا الصراع عندما جعل الباطل يتنكر فى ثوب الواقع فى مسرحية أوديب . وأخذ يصور صراعاً مفتعلاً بين الحقيقة وذلك الباطل . فى حين يروقنا الصراع الذى يجرى فى واقع الحياة فى « أشواك السلام » بين الحقيقة والباطل ويهز مشاعرنا بل يبهجها بتمكينه للحقيقة من أن تنتصر على الباطل . وهو انتصار يكفى لتحقيقه الكشف عن زيف الباطل كشفاً يبدل الصورة الذهنية الكاذبة التى لدينا فتنهار من الذهن . وما ينهار من الذهن لا يبقى له أثر ولا قوة فى واقع الحياة .

براكسا أو مشكلة الحكم

ولتوفيق الحكيم مسرحية فريدة كتبها ليشر برأى سياسى معين لذلك تتميز بطابع خاص لم نألفه عنده ، وهو الذى رأيناه يتجنب مسئولية الرأى الشخصى ويفضل أن يكون أدبه صدى لحياة مجتمعه متجاوباً مع الرأى الغالب فى بيئته استجابة لقدرته على التكيف ، وهى تلك القدرة التى لفتنا هو نفسه إلى تمتعه بها فى إحدى مقالاته الأخيرة المنشورة فى كتابه « أدب الحياة » ، أو أخذنا بفلسفته الخاصة بسلوك الحياة التى أخذ بها نفسه فى حياته العملية ثم حاول أن يصوغها فى نظرية عامة فى كتابه « التعادلية » .

وهذه المسرحية الفريدة التى لم نر بدأً من أن نفردها حديثاً خاصاً هى مسرحية « براكسا أو مشكلة الحكم » التى نشرها فى سنة ١٩٣٩ م وهى مسرحية أخذ فكرتها الخيالية من رائد الكوميديا الأكبر شاعر اليونان القدماء « أرسطوفان » فى مسرحية « مجلس النساء » التى عرضت فى الأعياد اللينية بأثينا القديمة سنة ٣٩٢ ق.م.

كتب « أرسطوفان » تلك المسرحية فى وقت أصيبت فيه أثينا بهزيمة منكرة فى حربها الضروس ضد إسبرطة وانهارت ماليها واضطربت أمورها وأخذ اليأس يتسرب إلى نفوس المواطنين فيضعف اهتمامهم بمصير وطنهم ، وإذا بنا نرى هذا الشاعر المحافظ العنيد يغير من منهجه فى كتابة الكوميديا فلا يعود يتناول الواقع السياسى والاجتماعى بالنقد المر العنيف ، بل ينفض يده نفضاً تاماً من واقع مدينته ليتصور فرضاً خيالياً فيه معنى اليأس من محاولة إصلاح ما هو واقع فعلاً فى المدينة المجيدة التى انهزمت وأسباب تلك الهزيمة ، ولكنه لا يقترح أو يوحى بحلول عملية لتلك الأزمنة الطاحنة بل يقدم مجرد دعاية سياسية كبيرة يضحك بها المواطنين ويسرى عن بعض همومهم إذا استطاع إلى ذلك سبيلا ، وهذا الفرض

الخيالى هو استيلاء النساء على السلطة وتوليهن شئون المدينة وإلزام الرجال البيوت بعد أن فشلوا فى الحكم .

ومسرحية « مجلس النساء » لا تعتبر على هذا الأساس من مسرحية أرسطوفان الممتازة . لأن قوة مسرحياته الأخرى إنما تأتي من شدة ارتباطها بالحياة فى عصره وواقع تلك الحياة والرغبة العنيدة فى توجيهها وقيادتها وفقاً لآراء أرسطوفان التى نراها نحن اليوم مسرفة فى المحافظة والرجعية بل والأذى أحياناً . بدليل هجومه العنيف على سقراط فى مسرحية « السحب » وعلى الشاعر يوريبديس فى مسرحية « الضفادع » لأنهما من رواد التحرر الفكرى ودعاة التمسك بمنطق العقل والشعور الإنسانى . ولكننا مع ذلك لا نستطيع إلا أن نعجب بشجاعة الرجل وقوة شاعريته وأستاذية فنه الكوميدي . ولكننا نلاحظ أنه فى سنة ٣٩٢ عند ما كتب مسرحية « مجلس النساء » وكانت السن قد تقدمت به فأضعفت من حيويته فى الكفاح من أجل آرائه السياسية والاجتماعية والدينية ومن أجل مدينته وشعبه وبخاصة بعد أن أخذ يحس بأنه لم يستطع بكفاحه أن يبقى وطنه شر الانهيار الداخلى والخارجى ، وعجز عن أن يحمل أمة الإغريق كلها على أن توقف تلك الحرب اللعينة التى دامت أربعين سنة بين المدينتين الإغريقيتين الكبيرتين أثينا وإسبرطة . وكانت نتيجةها النهائية إضعاف بلاد الإغريق كلها والتمهيد لوقوعها فريسة هينة فى يد المقدونيين بقيادة مليكهم فيليب أول الأمر ثم ابنه الإسكندر الأكبر من بعده . لينتقل حكمها بعد ذلك إلى الرومان الفالأتراك وتظل بلاد الإغريق مستعمرة حتى منتصف القرن الماضى عند ما استطاعت أن تسترد استقلالها بعد ألى اعام أو يزيد من السيطرة الأجنبية .

يفترض أرسطوفان فى كوميديا « مجلس النساء » أن إحدى نساء الريف الآتين واسمها « پراكسا جورا » حرضت زميلاتهما من النساء على أن يتنكرن فى ملابس أزواجهن أثناء نومهم عند الفجر ويضعن لحي مستعارة ونخرجن من بيوتهن عند الفجر ويبد كل منهن عصا زوجها ليتوجهن إلى دار المجلس النيابى بأثينا (الإكليزيا) وفى المجلس تصعد پراكسا جورا إلى منصة الخطابة لتستقد فساد

الحكم السائد وعجز الحكام عن إدارة شؤون المدينة . وتقرح في النهاية أن يعد المجلس قراراً بمنح السلطة للنساء لتولى الحكم . ولما كان عدد الرجال المواطنين الذي حضروا الجلسة قليلاً لأنهم عندما ما استيقظوا لم يجدوا ملابسهم التي استولت عليها زوجاتهم . فقد توفرت من النساء المنتكرات في زى الرجال أغلبية وافقت على الاقتراح . وتولى النساء: فعلا حكم المدينة بزعامة پراكساجورا وأصدرن قانونين خطيرين يقتضى أولهما بملكية الدولة لجميع وسائل الإنتاج وقيامها بتوزيع الدخل القومى على المواطنين . والتكفل بجميع حاجياتهم وتوفير الرخاء لهم . ويقضى القانون الثانى بشيوعية النساء بين الرجال . على شرط أن تكون الأولوية في معاشره الرجال للدميات منهن . ويجرى أرسطوفان تطبيقاً لهذين القانونين بعض المشاهد المضحكة التي ترتبت على ذلك مثل معارضة أحد المواطنين أول الأمر في التخلي عن ماله الخاص للدولة قبل أن يتأكد مما سينتهى إليه تطبيق ذلك القانون . ولكنه لا يكاد يدعى للوليمة العامة حتى تتبدد مخاوفه ويوقع صك التنازل وهو يهرول إلى الوليمة . ومثل تعارك ثلاث نساء دميات مع فتاة جميلة بسبب شاب وسم يريد الفتاة بينما تتمسك النساء بالدميات بحقهن في الأولوية التي يقررها القانون . وتنتهى هذه المعركة أيضاً بدق ناقوس الوليمة العامة بل وتنتهى المسرحية كلها على نحو يشعرنا بأن الشاعر لم يقصد من كل هذا إلى شيء إيجابى بل انحصر هدفه في إشعارنا بإفلاس الرجال في حكم المدينة ، وأما ما عدا ذلك من حكم النساء والقانونين اللذين أصدرتهما ونتائجها فكله عبث فكاهى لا يستهدف شيئاً غير الإضحاك .

وأخذ توفيق الحكيم الفكرة الخيالية عن أرسطوفان ليستخدمها في تجسيد عدد من الآراء التي كانت تراوده حوالى سنة ١٩٣٩ م . مثل رأيه في فساد الحكم الديمقراطية ونظام الأحزاب والتكالب على المغانم الشخصية وتضحية المصالح العامة في سبيل المنافع الخاصة ومثل رأيه السيئ في المرأة وعدم قدرتها على النهوض بالمسئوليات الكبيرة فضلاً عن الصغيرة .

ففي مسرحية « پراكسا أو مشكلة الحكم » المقسمة إلى ثلاثة فصول بصور المؤلف كيف استولى النساء بزعامه پراكسا على الحكم وعلى نفس النحو الذي

صوره أرسطوفان في مسرحيته ، ولكن الحكيم لا يلبث بعد ذلك ان يستعمل عن أرسطوفان استقلالاً تاماً فالنساء لا يصدرن القانونين اللذين تحدث عنهما أرسطوفان بل يكتفى الحكيم بأن يضعهن مباشرة أمام مسؤوليات الحكم ، فيأتى وفد إلى پراكسا طالباً بإعدام كل مدين يتمتع عن سداد دينه خنقاً أو شقناً ، ثم يأتى وفد آخر مطالباً بنفس العقوبة للدائنين الذين يطالبون بديونهم ، ولا يقوى ضعف النساء ممثلاً في پراكسا على رفض مثل هذه الطلبات بل إن پراكسا نفسها مشغولة كامرأة يجالها وزينتها عن مشاكل الحكم ، وكل اهتمامها منصب على انتظار زيارة قائد الجيش الوسيم « هيرونيوموس » (لهذا الاسم عند تحليله لغوياً معنى القانون المقدس في اللغة الإغريقية القديمة) وما إن يأتى هذا القائد ويخلو بپراكسا للنظر في شئون الدولة حتى ترتدى بين أحضانه وتضع السلطة بين يديه لينفرد بالحكم المطلق ، ويضع في السجن الفيلسوف أبقرات الذى كان يناقش پراكسا ويطرى جالها ، بل ويسجن پراكسا نفسها بتهمة أن ضعفها قد أدى إلى الفوضى وفى الفصل الأخير تلتقى بالفيلسوف في السجن ويجتمع معها « هيرونيوموس » ويتداول الثلاثة فى الأمر ويقترح الفيلسوف بالاتفاق مع پراكسا أن يتكون مجلس الحكم من الثلاثة باعتبار پراكسا رمزاً للحرية والرفق وهيرونيوموس رمزاً للقوة والنظام والفيلسوف رمزاً للعقل الذى يقيم التوازن بين القوتين الآخرين ، ولكن هيرونيوموس لا يرضى هذا الحل ويأمر بأن توزع الأغلال فى أقدام پراكسا هي الأخرى وأن تظل فى السجن مع الفيلسوف لينفرد هو بالحكم كسلطة مطلقة . وهذا هو الحل الذى حرص الحكيم على أن يجتم به مسرحيته موحياً إلينا بأنه لاصلاح للحكم فى بلادنا ولا سبيل لحل مشكلته بعد فساد النظام الديمقراطى عندئذ غير حكم الفرد القوى المسيطر .

هذا هو المضمون السياسى الذى حاول توفيق الحكيم تجسيده فى هذه المسرحية وهو المضمون الذى يلوح أنه المحور الأساسى فيها ، وأما المضمون الاجتماعى الآخر الحاصل برأى الحكيم فى المرأة وضعفها فواضح أنه مضمون ثانوى لم يركز عليه المؤلف بل اكتفى بالإيحاء به إيحاء عابراً .

وعلى هذا الأساس تعتبر هذه المسرحية من مسرحيات الراى الشخصى لتوفيق الحكيم ، والحوار فيها نتيجة لذلك أقرب إلى الجدل العقلى منه إلى الحوار الدرامى أو الحوار الذهبى ، ففيه انتقالات غير متسلسلة ولذلك تلوح غير طبيعية ، ولا نابعة من الموقف أو من تسلسل الفكرة وكأنه قفزات يثبها المؤلف ليصل فى النهاية إلى تجسيد الراى الذى يريد التبشير به . والذى لاشك فيه أن مسرحية الحكيم أقرب إلى الجدل من مسرحية أرسطوفان التى يلوح عليها طابع ما يسمى فى الأدب المسرحى بالهزلية Farce " وإذا كنا قد لاحظنا أن توفيق الحكيم قد خاطر مخاطرة جسيمة عندما أراد أن يعارض سوفوكليس فى مسرحية « الملك أوديب » وقصر تقصيراً شامعاً عن أن يبلغ مراده ، فيخيل إلينا أن مسرحية « پراكسا أو مشكلة الحكيم » ترتفع فى مضمونها عن مسرحية « مجلس النساء » لأرسطوفان ، وإن كنا نشك أكبر الشك فى القيمة الفنية أى القيمة الدرامية لمسرحية الحكيم ، لأنها أقرب إلى الكاريكاتير الجدل منها إلى الدراما الفنية الحقة التى تصلح للتمثيل بفضل بنائها الدرامى ومنطق الأحداث فيه ، والدقة فى تصوير الشخصيات وتسلسل الحوار على نحو طبيعى يمكن أن يوحى بالواقع أو على الأقل بمشاكلته من الناحيتين النفسية والاجتماعية والسياسية واستناد العناصر الفكرية فيها إلى الممكن فى واقع الحياة .

هذا ، ومن الواجب أن نلاحظ أن الراى السياسى الذى يجسده المؤلف فى هذه المسرحية ليس جديداً عليه ولا وليد الظروف المحددة التى كتب فيها هذه المسرحية ، بل هو رأى قديم سبق أن عبر عنه توفيق الحكيم نفسه فى قصته الكبيرة ، عودة الروح ، حيث يرى أن الشعب المصرى لا تنقصه غير القيادة القوية الحازمة لياتى بالمعجزات ، فهو يؤيد بذلك مبدأ الحكيم المطلق ، ويفضله على الحكيم الديمقراطى القائم على تعدد الأحزاب بعد ما شاهده من فساد تطبيق هذا النظام فى بلادنا .

هذا ومن الممكن لمن يريد ، أن يعثر على كثير من آراء الحكيم بهذا الصدد فى كتابيه « شجرة الحكيم » و « تأملات فى السياسة » .

الفن عند توفيق الحكيم

الآن وقد استعرضنا أمهات المسرحيات التي كتبها توفيق الحكيم وحللناها وناقشنا القضايا التي تعرضها وأوضحنا طابعها العام وسكانها في تطور مفهوم الفن المسرحي عنده ، نستطيع أن نجتمع في هذا الفصل التفسير المفاهيم العامة لهذا الفن عند المؤلف وتطور تلك المفاهيم والأصول التي استند إليها في تأليفه والطرق التي حاول أن يحل بها مشكلات هذا الفن مع مناقشتنا لكل ذلك .

الأدب والتمثيل :

وأول مشكلة عرض لها توفيق الحكيم وعرضت له هي أنه وجد عند نشأته الأدبية الأولى - كما قال - في عالمنا العربي تمثيلاً . ولكنه لم يجد أدباً تمثيلاً يقرأ ويدرس في المدارس والمعاهد والجامعات كما هو الحال في البلاد الأوروبية . بل إن شاعرنا الكبير أحمد شوقي نفسه عند ما كتب مسرحياته الشعرية كتبها للتمثيل أولاً لا لكي تطبع في كتب . لأن الفكرة التي كانت سائدة عندئذ هي أن المسرحيات تكتب لتمثل ويشاهدها الجمهور في دور التمثيل لا لتطبع وتقرأ .

ولم يستطع توفيق الحكيم في أول حياته الأدبية وقبل سفره إلى فرنسا أن يفلت من هذه الفكرة السائدة ، فأخذ يكتب لفرقة عكاشة مسرحيات من النوع السائد عندئذ وهو النوع الفكاهي حيناً والغنائي حيناً آخر . وكان كل ما يحرص عليه الحكيم عندئذ هو أن يرى هذه المسرحيات تمثل أمام الجمهور لأن يراها مطبوعة في كتب يقرأها الناس ويتوارثونها جيلاً عن جيل كجزء من تراثهم الأدبي . بدليل أن بعض تلك المسرحيات الأولى أو معظمها لم يطبع حتى اليوم ، مثل مسرحية « الضيف الثقيل » الفكاهية الرمزية ، ومسرحية « على بابا » الغنائية .

وفي مثل هذه المسرحيات كان الهدف الأول للمؤلف ولصاحب الفرقة التمثيلية هو إرضاء الجمهور وتقديم ما يعجبه لا ما يرضى الفن ويحترم أصوله الصارمة التي تجعل منه أدباً وتضمن له الخلود . بل لقد كانت شخصية الممثل أو الممثلين هي التي تتحكم أحياناً كثيرة أنثر من التأليف ، فكانت المسرحيات تكتب لشخصية الريحاني في دور « كشكش بك » عمدة كفر البلاص أو على الكسارفي « بربرى مصر الوحيد بواب العمارة عثمان » .

وفي مثل هذا الجو لم يكن بد للمؤلف من أن يعالج الموضوعات التي تشغل الجمهور وتثير اهتمامه . أى المسائل الجارية ، حتى ليقرب المسرح عندئذ من الصحافة إلى حد بعيد ، فإذا انتشر الكوكابين وضج من هول أخطاره العقلاء وقادة الفكر ، كتب محمد تيمور مسرحية - « الهاوية » لينفر من هذا السم الفتاك ، وإذا انتشر الزواج من الأجنبيات وما ينجم عنه من أخطار اجتماعية كتب « أنطون يزبك » مسرحية « الذبائح » لإظهار تلك الأخطار ، وإذا اختلف الناس في شأن سفور المرأة وتضايح المحافظون من أخطاره الأخلاقية والاجتماعية الموهومة كتب توفيق الحكيم مسرحية « المرأة الجديدة » . وبالرغم من أن التأليف المسرحي عند نهاية الحرب العالمية الأولى كانت أصوله الفنية قد أخذت تتضح ويطلب إليها النقاد المؤلفين ، بل ويكتب أحدهم في الصحف محادثات أدبية خيالية للمؤلفين الذين يتهاونون في تلك الأصول مرضاة للجمهور وسعياً وراء الكسب التجاري مثلما فعل محمد تيمور - فإن التأليف المسرحي بوجه عام لم تستقم له تلك الأصول ، فكانت المسرحية تبدو أحياناً كثيرة أقرب إلى الاستعراض منها إلى التأليف الدرامي السلم ، القائم على بناء فني محكم وشخصيات مرسومة في دقة ، وخوار درامي عميق . ومنها ما كان يخرج إلى حد المبالغات التي تجعل المسرحية أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى الصورة الفنية للحياة ، يعلى نحو ما كان واضحاً في فن القود فيل الذي شاع عندئذ مقتبساً عن فرنسا بواسطة أمين صدقي وبديع خيرى ، أو كانت الفكرة أو الهدف يدفعان المؤلف إلى اضطناع أحداث غير مقنعة لإبراز فكرته أو هدفه على نحو ما لاحظنا في مسرحية « المرأة الجديدة » لتوفيق الحكيم حيث لا نجد ترابطاً منطقياً بين الأحداث

ولا بناء يجعل من كل حدث نتيجة لما سبقه ولا تماسكاً في بناء الشخصيات بحيث نستطيع تحديد أبعادها النفسية من خلال الأحداث التي تشبك فيها . وكل ذلك فضلاً عن الحرص المسرف على التماس النكات اللفظية القائمة على اللعب على الألفاظ واصطناع هذا اللعب .

وسافر توفيق الحكيم إلى باريس ، وهناك لم يشاهد تمثيلاً فحسب . بل أخذ يقرأ أدباً تمثيلاً توارثه الأوروبيون عن اليونان والرومان القدماء ، ثم عن الشعراء والنثرين في لغاتهم القومية الحديثة ، وعاد توفيق الحكيم كما قال في كتابه « زهرة العمر » ، وهو مصمم على أن يكتب أدباً تمثيلاً يقرأ . سواء مثل أم لم يمثل ، بل ويزعم أنه كان يكتب مسرحياته التي سماها ذهنية دون اهتمام بإمكانيات تمثيلها ، ويقول « إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحيث ليقرأ على أنه أدب وفكر » فبصرف النظر عن هذه النظرية من الناحيتين الأدبية والفنية - فإن من واجبنا أن نقرر نجاح توفيق الحكيم في هذه المحاولة ، إذ نلاحظ أننا قد أصبحنا نعرف اليوم بفضل شوقي والحكيم وتيمور وغيرهم من كتابنا المعاصرين في وجود شيء اسمه الأدب التمثيلي يقرأ ويدرس في المدارس والمعاهد والجامعات وتناقش أصوله ويربط بالأدب التمثيلي العالمي وتاريخه منذ المصريين واليونان القدماء حتى اليوم .

وإذا كان توفيق الحكيم قد أسرف أو غالط في دعوته إلى تأليف مسرحيات لتقرأ لا لتمثل ، فإن هذا الإسراف أو المغالطة كان لها ما يبررها في بيئتنا المحلية ، بل وكان لها نفعها وجدواها في اقتلاع تلك الفكرة الضارة التي كانت تزعم أن المسرحيات يكتب ليتسلى بها الجمهور في دور المسرح ، ولا تعرف طريقها إلى المطبعة ، وبالتالي إلى القراءة والدراسة كمنصوص أدبية من فن أدبي رفيع ينظر إليه العالم المتحضر على أنه قمة الفنون الأدبية وأعمقها تأثيراً وأكبرها مشقة في التأليف .

ومع ذلك فالظاهر أن توفيق الحكيم لم يكن قد استقر بعد على هذه النظرية المسرفة عندما كتب أولى مسرحياته الذهنية وهي « أهل الكهف » ولو أنه كان قد استقر عليها لأفصح عنها في مقدمه يضيفها إلى المسرحية على نحو ما جرت

عادته ، وإنما طالعنا له هذه النظرية فيما بعد ، وفي المقدمة التي كتبها لمسرحيته بيجاليون ، ومنها نستطيع أن نحس بأن الذي دفعه إلى هذا الإسراف إنما كان كبرياء الفنان الذي كان يتوقع لمسرحيته « أهل الكهف » على خشبة المسرح مثل ما صادفت من النقاد وأساتذة الأدب عندما قرأوها وكتبوا عنها في الصحف مثل الدكتور « طه حسين » الذي حيا ظهورها بمقال حار نشره فيما بعد في الجزء الثالث من كتابه « حديث الأربعاء » .

وها هو نص الحكم كما ورد في مقدمة بيجاليون : « لقد تساءل البعض أولاً هل يمكن نغمة الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي ؟ . . . أما أنا فأعترف بأنني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل « أهل الكهف » و « شهر زاد » ثم « بيجاليون » . ولقد نشرتها جميعاً ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة « المسرحيات » الأخرى المنشورة في مجلدين حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل . . . لهذا دهشت وتخوفت يوم فكروا في افتتاح الفرقة القومية عند إنشائها برواية « أهل الكهف » ، ولقد راجعت القائمين بالأمر عندما سألوني الإذن في تمثيلها فلما طمأنوني تركتهم يفعلون دون أن أحضر تجربة من تجارب الإخراج ، بل لقد لبثت ممتنعاً عن مشاهدة تمثيلها حتى آخر ليلة . فذهبت مخدوعاً بقول من قالوا إنها نجحت . فإذا رأيت ؟ ! . . . رأيت ما توجست منه : إن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس . فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للمسارح لإثارة العواطف ، لقد خرجت تلك الليلة وأنا أشك في عملي وأومن بصواب رأي الناس .

وبالرغم من أن توفيق الحكم يحدثنا في إحدى مقدماته الأخرى أنه عندما عاد من فرنسا كانت فرقة عكاشة التي اعتاد أن يكتب لها المسرحيات قبل سفره قد اختفت ولم يعد لها وجود مما حمله على ألا يركز اهتمامه في إعداد ما يكتب من مسرحيات لتمثل - إلا أننا مع ذلك نحس بوضوح ساطع أنه قد كتب مسرحية « أهل الكهف » وفكرة تمثيلها قائمة أمام ناظره ، وذلك بدليل أنه قد قسمها إلى

فصول ، ولم يقسمها إلى مجرد مناظر كما فعل فيما بعد في . مسرحية « شهر زاد » بعد أن استقر على فكرة المسرحية المقروءة نتيجة لتفسيره الخاطيء لنتيجة محاولته الأولى في مسرحية « أهل الكهف » وعدم إقبال الجمهور على مشاهدتها وانفعاله بها على النحو الذي يريه . وتقسم المسرحية إلى نسول معناه تقسيمها إلى أحداث يكاد كل حدث منها أن يكون وحدة درامية أو حلقة في سلسلة التطور الدرامي الذي تبنى عليه المسرحية المعدة للتمثيل لا التراءة . ومن المعروف في الأصول التقليدية للمسرحية أن تقسم إلى فصول وتنبق التطور الدرامي اللازم لحبكة التمثيل من عرض للموضوع أو لخيوطه ولشخصيات المسرحية . فتطور وبدء اشتباك بين تلك الخيوط . ثم تأزم يصل بالأحداث إلى قمتها الدرامية . وأخيراً انفراج يسير بالمسرحية نحو الحل الذي رسمه المؤلف . وكل ذلك فضلاً عن إرشادات الإخراج التي يكتبها المؤلف للمخرج في مطلع كل فصل ويحدد فيها مكان وزمان الأحداث كما يحدد أحياناً كثيرة هيئة الممثل أو وضعه أو طريقة انفعاله وهو يلتقي هذا الجزء أو ذلك من أجزاء الحوار . والأصل الخاص يتضمن كل فصل من فصول المسرحية لحدث متكامل وإن كان أساساً ومقدمة للحدث الذي سيليه في الفصل التالي - ترجع إلى أعرق الأصول التي سار عليها اليونان القدماء رواد هذا الفن بالنسبة لأوروبا كلها حيث كانت المسرحية الإغريقية القديمة تتكون من تسعة أجزاء فتبدأ بأغنية للجوقة ثم تليها حادثة تسمى باللغة اليونانية القديمة أيبيزيدون Episidon فأغنية للجوقة فحادثة إلى آخر الأجزاء التسعة . وبعد حركة البعث أي النهضة الأوروبية التي عمت دول أوروبا في القرن السادس والتخلص قليلاً من محاكاة الآداب اليونانية والرومانية القديمة رأى الأوربيون أن يفضلوا الغناء عن التمثيل ليقوم كل منها بذاته ، فاخترعوا قالباً فنياً خاصاً للغناء المسرحي سموه فن الأوبرا ، وجعلوا المسرحيات تمثيلية خالصة ، وبالتالي حذفوا من المسرحية - كما عرفها الإغريق القدماء - الأجزاء الغنائية الأربعة التي كانت تغنيها الجوقة بين كل حدث وآخر . وبقيت الأحداث الخمسة التي نسميها في لغتنا العربية « فصولاً » ويسميها الأوربيون في لغاتهم أحداثاً Acte فيقول الحدث الأول والحدث الثاني وهكذا ، وبإلينا ترجمنا هذا الاصطلاح

الفنى بمعناه اللغوى الاشتقاقي، ليذكر المؤلفون دائماً المعنى الاصطلاحي الدقيق لكلمة فصل. وإذا كان الأوروبيون لم يلتزموا بعد العصر الكلاسيكى ضرورة اشتغال المسرحية على خمسة فصول، فجعلوها أحياناً أربعة أو ثلاثة، بل وكتبا مسرحيات من فصل واحد، فإنهم قد راعوا دائماً وجود الحدث المتكامل فى كل فصل، وإن كانت الفصول قد تقسم بعد ذلك إلى ما يسمونه مناظر أو مشاهد عندما تتغير شخصيات الممثلين المتحاورين داخل الفصل الواحد بدخول بعضهم إلى المسرح وخروج البعض الآخر أو بتغير الزمان والمكان أحياناً. وفى مسرحية «أهل الكهف» نرى الحكيم كما قلنا يلتزم الأصل الفنى العام لبناء المسرحية التى تعد للتمثيل فيقسمها إلى أربعة فصول: كل فصل يتضمن حدثاً متكاملًا من أحداث القصة مع تحديد مكان حدوث هذا الحدث والشخصيات التى ستشارك فيه. فإذ يقدم الفصل الأول مثلاً بقوله «الكهف بالرقم». ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف. طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منها كلب باسط ذراعيه بالوصيد». وهكذا فى تقديمه الفصول الثلاثة الأخرى التى يجرى الفصل الثانى منها فى بهو الأعمدة بقصر الملك، وكذلك الفصل الثالث بينما يعود بنا المؤلف إلى الكهف فى الفصل الرابع والأخير ونحن نلاحظ عند عدم تغير المكان من فصل إلى فصل الانتقال مع ذلك من حدث إلى آخر أى من حلقة إلى حلقة من حلقات التطور الدرامى للمسرحية، وذلك بينما نرى توفيق الحكيم يعدل عن تقسيم مسرحيته إلى فصول أى إلى أحداث فى المسرحية التالية وهى «شهرزاد» التى يقسمها إلى مناظر فحسب، لأن تركيزه الأساسى كان على الحوار بين الشخصيات. ومضمون هذا الحوار لا على الأحداث وتسلسلها والحركة الدرامية فيها. ومع ذلك، فإننا نرى توفيق الحكيم يعود ثانية بعد ذلك إلى الأصل التقليدى ويعلم فى مقدمة مسرحية «أوديب الملك» إنه لا يزيد فى سنة (١٩٤٩) أن ينهج المنهج الذى كان يسلكه منذ عشر سنوات: بل يود أن يحتفظ لمسرحيته بقوتها الدرامية ومواقفها التمثيلية، وإن كنا قد لاحظنا لسوء الحظ أن مسرحيته تلك لم تستطع أن تقنعنا لا من الناحية الدرامية ولا من الناحية الذهنية الخالصة.

ومن هذا الاستعراض التاريخي نستنتج أن توفيق الحكيم لم يقصد قط إلى إهمال الناحية التمثيلية عند تأليف مسرحياته ، وإنما ساقه كبرياء الفنان في فترة من فترات حياته إلى المناادة بفكرة المسرحية التي تكتب للقراءة فحسب . ولتوفيق الحكيم من الثقافة الأدبية والفنية الواسعة ما يؤكد في ضميره الفني أن الأدب المسرحي كله ومنذ أقدم عصوره حتى اليوم مقترن بالتمثيل وأن نفث الحياة في النص الأدبي بواسطة التمثيل هو الذي يعطى هذا النص كل قيمته ، بل إن القارئ نفسه لا يستطيع أن يفعل عند قراءة المسرحية ويستوعب كافة معانيها وإيحاءاتها ما لم يتخيلها ممثلة أمامه وهو جالس في مقعده . ومن المؤكد أن ضعف الخيال عند الكثيرين من القراء هو الذي يجعلهم يضيقون بقراءة المسرحيات ولا يقبلون عليها مثلما يقبلون على قراءة القصص . التي يغنيهم فيها المؤلف بوصفه وتحليله وتدخله المباشر أو غير المباشر في الأحداث - عن مشقة الخيال وتصور المواقف واستشعار معانيها وإيحاءاتها بعون ذلك الخيال . وتوفيق الحكيم لا يمكن أن ينسى أيضاً أن عالقة الأدب المسرحي قد كانوا من المتصلين بفن التمثيل والإخراج العارفين بإمكانيات المسرح ووسائله . فكان « سوفوكليس » و « مولير » و « شكسبير » مثلاً ممثلين لا مؤلفين فحسب . وكان « إيسن » مديراً للمسرح لا مؤلفاً فحسب ، ولا شك أن خبرتهم بالمسرح وفن التمثيل قد أعانتهم عوناً قوياً على الاحتفاظ بالقيمة الدرامية لمؤلفاتهم المسرحية . أي بقدرتها على التأثير في الجماهير وجذبهم إليها ، وفي تاريخ توفيق الحكيم ما يشعر بأنه خالط في صدر شبابه رجال التمثيل والمسرح قدر مخالطته للمؤلفين والأدباء .

وعلى أية حال فنحن نلاحظ أن توفيق الحكيم قد أخذ يتحول نهائياً عن نظرية المسرحية للقراءة منذ سنة ١٩٤٩ ، فالمسرحيات التي كتبها بعد ذلك التاريخ كما رأينا مثل « إيزيس » و « الأيدي الناعمة » و « الصفقة » و « رحلة إلى الغد » و « أشواك السلام » حاول فيها كلها أن يجمع بين الفكرة والحركة الدرامية ، بل وتطور معنى الفكرة نفسه عنده فلم يعد هدفه من الفكرة مجرد تجسيم إحدى حقائق الحياة التي يؤمن بها . بل أصبح معناه أن تصلح تلك الفكرة أيضاً

لقيادة المجتمع أو لتوجيهه وحث خطاه في طريق معين مما يصح معه أن نقول بأن الحكم قد تطور مفهومه للفن المسرحي بين ثلاث مراحل أو اتجاهات هي :

١ - مسرح الحياة : الذي كان توفيق الحكيم يكتبه في مطلع حياته ثم في فترة اشتغاله محرراً صحفياً بجريدة « الأخبار » ، ما بين عامي ١٩٤٣ و ١٩٥١ ، وقد جمع أخيراً ما أنتج في هذا الاتجاه ، المجلدين « مسرح المجتمع » و « المسرح النوع » . وهو في كل هذه المسرحيات ينقد بعض أوضاع حياتنا الاجتماعية أو اتجاهاتنا الأخلاقية أو النفسية من وجهة نظره الخاصة إلى الحياة ورأيه فيها . وإن كنا نلاحظ أن قليلاً جداً مما نشر في هذين المجلدين من مسرحيات لا يدخل فيها نسميه « مسرح الحياة » بل ينبغي أن يسلخ منها ليضم إلى ما نسميه المسرح الذهني أو المسرح التجريدي مثل مسرحية « لو عرف الشباب » التي تقوم على فرض علمي هو إمكان عودة الشيوخ إلى الشباب واستعراض النتائج التي يمكن أن ترتب على ذلك ، والفصل فما يراه المؤلف من رأى .

٢ - المسرح الذهني : وهو الذي وصفه توفيق الحكيم نفسه عندما قال في مقدمة مسرحيته « بيجاليون » : « إني اليوم أقم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز ، ومن هذا النوع سلسلة مسرحياته الكبيرة التي وقفنا عندها في الفصول السابقة وحللناها وناقشنا القضايا التي تعرضها . ونحيل إلينا أن عبارة « المسرح الذهني » لا تنطبق عليها دائماً لأن الصراع في بعضها لا يجري داخل الذهن البشري السليم ، وذلك لأنه لا يمكن أن يجري صراع داخل هذا الذهن إلا إذا كان لكل من طرفي هذا الصراع جذوره وأسبده في هذا الذهن ، وأما إذا كان أحد طرفي الصراع لا يمكن أن يكون له سند في الذهن البشري - فإن الصراع لا يمكن أن يقوم ولا ينبغي له أن يقوم ، وإذا افترضنا قيامه فلا تجوز تسميته بالصراع الذهني بل بالصراع التجريدي ، أي الصراع الذي يقوم بين معان مجردة بصرف النظر عن النتائج المثيرة للاشمئزاز التي قد تنتج عن قيام مثل هذا الصراع في ذاته . ولقد رأينا مثلاً فاقعاً لذلك في مسرحية « أوديب الملك » التي حاول فيها بطلها أوديب

أن يغرى أمه جو كاستا باستمرار معاشرته معاشرة الأزواج بعد ظهور حقيقة صلته بها وهى صلة الابن بالأم ، وذلك بحجة الصراع بين الواقع والحقيقة ، فمثل هذا الصراع يمكن أن يسمى تجريدياً ، ولكن لا نستطيع أن نسميه ذهنياً ، لأن أحد طرفيه - وهذ الواقع المزعوم - لا يمكن أن يقوم له وجه أو قوة على الصراع داخل أى ذهن بشرى سليم .

٣- المسرح الهادف : وهذا هو الاتجاه الثالث والأخير الذى اتجه توفيق الحكيم متأثراً بفلسفتنا الثورية الأخيرة وكصدى لهذه الثورة على نحو ما أحسنا. فى عدد من مسرحياته التى كتبها بعد عام ١٩٥٢ مثل « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » و « أشواك السلام » التى لا يسعى فيها إلى مجرد الكشف عن إحدى حقائق الحياة التى يؤمن بها أو نقد إحدى جوانب الضعف فى حياتنا ، بل يسعى إلى تعميق فكرة قيادية فى حياتنا الجديدة وتجسيدها فى صورة درامية أمام المشاهدين أو القراء .

* *

ولما كانت المقاييس الفنية التى نستطيع بواسطتها الحكم على إنتاج المؤلف لا بد أن تختلف بالضرورة من فن من هذه الفنون الثلاثة إلى فن آخر ، فن الخير أن نفرذ لكل منها حديثاً خاصاً بالأصول الفنية المتعلقة به .

مسرح الحياة

كتب توفيق الحكيم نيفا وأربعين مسرحية من هذا النوع ونشر الكثير منها في الصحف قبل أن يجمع في «مسرح المجتمع» و«المسرح المنوع». وعدد منها في فصل واحد. يقرب مما يسمى «اسكتش»، أى لوحة حوارية، أو ما يشبه الحديث الصحفي، بينما يمتد عدد آخر إلى ثلاثة فصول ويتضمن قصة وبناءً درامياً.

و«مسرح الحياة» كما قلنا يستمد موضوعاته من واقع حياة الأفراد أو حياة المجتمع، ويستهدف الكشف عن حقيقة نفسية أو اجتماعية أو نقد اتجاه نفسى أو أخلاقى أو اجتماعى.

والشرط الأساسى لنجاح مثل هذا المسرح هو قدرة المؤلف على إيهامنا بأنه يصور واقعاً فعلياً لينقده أو يكشف عن حقائقه الدفينة ونحن نقول الإيهام بالواقع لأن الأدب لا يمكن أن يكون تصويراً آلياً للواقع، ولا مرآة ينعكس فيها ذلك الواقع بما فيه من تفاصيل مبتذلة فاقدة للدلالة أو تفكك وانسياب أو سطحية وعمويه، بل يختار المؤلف من حصيلة ملاحظاته لهذا الواقع العناصر التى يؤلف بينها ليخلق منها الصورة التى توهمنا بأنها صورة واقعية لأنها تنجح فى إقناعنا بصدقها، فالنجاح فى الإيهام بالواقع لا مقياس له غير النجاح فى إقناع القارئ أو المشاهد بصدق الصورة، والمؤلف الذى يريد أن ينجح فى هذا العمل يجب أن يبدأ من الواقع لا من فكرة يريد تجسيدها فى صورة درامية فيتخيل لها من الأحداث غير المقنعة ما يتخذه وسيلة لهذا التجسيد. فالبعد عن الواقع أو اصطناعه على نحو غير مقنع يهدد العمل القمصى أو الدرامى بالخروج من الواقعية إلى الكارنيكاتورية فتأتى الشخصيات كأنها دُمى من ورق تنقصها الحياة الذاتية التى تضمن لها الخروج من بين دفتى الكتاب أو من على خشبة المسرح لتنتقل خالدة فى أذهان البشر مثل شخصيات هملت وعطيل وشيلوك وهرياجون وألسست وغيرها من

الشخصيات الروائية الخالدة . ومن الغريب أن نلاحظ أن الممثلين قد خلقوا في عالمنا العربي الحديث بعض هذه الشخصيات مثل كشكش بك وبربرى مصر الوحيد ، بينما لم يخلق الأدب المسرحى حتى الآن شخصيات استقرت صورتها في نفوس الناس وأصبح لها وجود مستقل ، حتى لأذكر أنى عندما صورت عدداً من النماذج البشرية التى خلدها كبار الأدباء العالمين وجدت مشقة كبيرة فى أن أعثر على مثل هذه النماذج فى أدبنا العربى القصصى والدرامى الحديث واغبتبت عندما وجدت فى شخصية « إبراهيم الكاتب » لا إبراهيم عبد القادر المازنى شخصية يمكن اعتبارها من النماذج البشرية الباقية .

وأما إذا كانت نقطة البدء عند المؤلف المسرحى هى فكرة فإن نجاحه فى التأليف يتوقف عندئذ على شرطين جوهريين : أولهما أن تكون الفكرة من الأفكار التى تعتبر من معالم الطريق فى تقدم الإنسانية المستمر بحيث تظل تلك الفكرة محتفظة بقيمتها حتى ولو تغيرت الظروف والملابسات التى أوحى بها ، وأن يكون إحساس الأديب من الصدق والعمق بحيث يستطيع تبنى الفكرة التى لا بد أن يكتب لها الانتصار والبقاء لأنها تمثل مرحلة فى تطور البشر وتقدمهم المستمر حتى ولو كانت تلك الفكرة لا تزال تلقى فى عصره مقاومة بحكم العادة أو العرف الفاسد أو الخوف من المجهول . والشرط الثانى هو أن يؤتى المؤلف من قوة الخيال ما يستطيع بها أن يخلق صورة قصصية درامية تتجسد فيها فكرته وتفتح القارئ أو المشاهد بفضل مشاكلتها للواقع الفعلى وعدم استحالة وجودها فى هذا الواقع .

وعلى أساس هذه المبادئ العامة نلاحظ أن عدداً من مسرحيات الحياة عند توفيق الحكيم لا يستطيع أن نفتنع به ، لأن الفكرة التى ابتدأ بها أفسدت الصورة الدرامية . فنحن مثلاً لا نفتنع باستقالة « النائبة المحترمة » من عضويتها فى البرلمان بعد أن رفضت مساومة وزير الأشغال لها على ترقية زوجها الموظف بوزارته مقابل تدخلها لصالح الوزير فى استجواب مقدم ضده ، ونحن لا نفتنع بأن « المرأة الجديدة » ترفض الحب الزوجى وتطلب الصداقة فحسب . ونحن قد نفتنع بأن

الطمع في ثراء الزوجة أو ثراء أهلها كثيراً ما يكون الدافع إلى الزواج ، ولكننا لا نفتتح بالصورة الدرامية التي جسد فيها المؤلف هذه الفكرة عندما صور المعلم كندوز الجزار وهو يكتب عمارته لكل بنت من بناته حتى تتزوج ، ثم يعود فيسردها منها ليكتبها للبنت التالية وهكذا ، فهذه الصورة الشاذة أقرب إلى الكازيكاتير منها إلى الصورة التي تمثل داء متفشياً في المجتمع ، وكذلك الأمر في مسرحية « أريد أن أقتل » التي تبدو لنا الصورة الدرامية فيها أيضاً كاريكاتورية غير مقنعة ربما كان الدافع إليها الحرص على إثارة الضحك لإظهار تناقض واقع بين موقفين متتاليين .

هذا ، ومن الواجب أن نلاحظ هنا أيضاً أن فن توفيق الحكيم في « مسرح الحياة » قد تطور تطوراً حسناً في الفترة الأخيرة من إنتاجه على نحو ما تطور من جهة أخرى فنه المسرحي فيما يختص بما يسميه المسرح الذهني . فمسرح الحياة عنده لم يتغير في وظيفته ليصبح مسرحاً هادفاً فحسب ، بل تغير أيضاً في أدائه الواقعي ، وقد عبر توفيق الحكيم بنفسه عن هذا التطور الذي أحس بضرورته في « البيان » الذي نشره في آخر مسرحية « الصفقة » ، حيث يقول عن مشكلة الأداء الواقعي : « وهذه المشكلة خاصة بنا وبمصرنا ، وهي المسئلة إلى حد ما عن التخلف الملحوظ في الفن المسرحي ، فالمسرحية التي اعتاد جمهورنا التصفيق لها . إما أن تكون مضحكة مغرقة في الإضحاك بالنكات اللفظية والحركات المفتعلة ، والشخصيات الكاريكاتورية وإما أن تكون مبكية غاية الإبكاء بالكلمات المفجعة الجوفاء والمواقف التي تستجدي الدموع والتأثر السريع مجرد استجداء . . . وفي الحالين نحن بعيدون عن المسرح الحقيقي ؛ فإذا استطعنا أن نستدرج جمهورنا فنجعله يعتاد تذوق النوع الطبيعي الذي لا يهدف إلى إضحاك أو إبكاء - ذلك النوع الذي يعرض عليه الحياة في حقيقتها والأشخاص في واقعهم - إذا استطاعت مسرحية مثل « الصفقة » لم تكن لتضحك أولئك - أن ترضى الجمهور بإخراج طبيعي وتمثيل واقعي ، بلا نكتة ولا مبالغة - فإن هذه التجربة قد تملأنا أملاً في المستقبل » .

ونحن قد لا نقر توفيق الحكيم على ما في هذا الرأي من إسراف يمكن أن يجرّد المسرحية من قدرتها على كسب اهتمام الجمهور والتأثير فيه . ولكننا لا نستطيع إلا أن نؤيد دعوته إلى تقريب المسرح من حقيقة واقع الحياة ، والبعد به عن الافتعال والطابع الكاريكاتوري ، كما تلاحظ أنه هو نفسه وقع غير مرة في هذه الأخطاء التي ينتقدها ، ونحمد له تنبيهه إليها ومحاولته تجنبها بقدر المستطاع في مسرحياته الأخيرة التي ربما كانت خير ما كتب في النوع الواقعي ، مما دعانا إلى أن نفصل هذه المسرحيات الأخيرة عما سميناه « مسرح الحياة » عند الحكم لندخلها تحت ما نفضل تسميته بالمسرح الهادف ، وهو المسرح الذي لا بد أن يرتبط بحقيقة الواقع الكائن أو الذي كان كائنا قبل أن يسعى إلى توجيه هذا الواقع وقيادته نحو ما هو أفضل .

وعلى أي حال فالذي يعتز به توفيق الحكيم من إنتاجه المسرحي في فترة ما قبل الثورة الأخيرة ، ويرى فيه أصالته المتميزة ليس ما سميناه « مسرح الحياة » وما سماه هو « بمسرح المجتمع » و « المسرح النوع » وإنما هو إنتاجه في مجال ما سماه « المسرح الذهني » ونرى أن عدداً من مسرحياته أجدر بأن يسمى « المسرح التجريدي » وهو الفن الذي ستحدث عنه الآن .

المسرح الذهني والتجريدي

رأينا فيما سبق كيف نشأت نظرية مسرح القراءة عند توفيق الحكيم . كما رأينا نظريته في محاولة خلق أدب مسرحي لذاته وبصرف النظر عن تمثيله بعد أن أعجز فن التمثيل الذي عرفه عالمنا العربي منذ منتصف القرن الماضي عن أن يخلق هذا الأدب ليضيفه إلى تراثنا الأدب العام .

وبالرغم من أن الآداب العالمية كلها قد استطاعت أن تخلق في تراثها فن الأدب التمثيلي مع المحافظة على طابعه الدرامي الذي يجعله صالحاً للتمثيل ويجذب إليه الجماهير مثل مسرحيات سوفوكليس وشكسبير وراسين وفولير وإبسن وتشيكوف وشو وغيرهم - إلا أن توفيق الحكيم قد رأى أن خير وسيلة لخلق أدب تمثيلي في لغتنا العربية هو أن يجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر . والحكم بهذا الاتجاه قد تحسس في نفسه وعرف الملكة البارزة التي يتمتع بها وهي ملكة الحوار فهو من أقدر كتابنا المعاصرين على إدارته . وهو يجمع بين الصفتين اللتين تعطيان حواراه قيمة أدبية فنية لاشك فيها ، وهما الروح الشعرية التي تعبق بسحرها بعض محاوراته مثل « أهل الكهف » و « شهرزاد » و « بينجاليون » ثم روح السخرية المرهفة التي تبرز المفارقات الدقيقة في المواقف والسلوك ومشاعر النفس البشرية . وهو بعد ذلك يملك القدرة على بلورة بعض القضايا الإنسانية العامة وإبراز ما فيها من صراع يقول أنه يجري داخل ذهن البشري ، ولذلك سمي هذا النوع من المحاورات بالمسرحيات الذهنية .

والمشكلة التي يثيرها هذا النوع من المسرحيات هي هل حتم عليها أن تقرأ في مقعد ولا تعرض على مسرح بحيث ينطبق عليها ذلك الاصطلاح الذي أطلقه عليها أحد النقاد الفرنسيين عندما سماها « المسرح في مقعد » ورأى في تأليفها عجزاً عن تحقيق الوظيفة التقليدية المسلم بها للأدب المسرحي ، وهي التأثير في الجماهير عن طريق التمثيل الذي ينفث فيها الحياة ويفتح لها مغاليق النفوس ويعينها

على استيعاب كل معانيها وأهدافها فضلاً عن بصيرتها إثارة الانفعالات القوية فيها أو الضحك المسقط للهموم أو ادخار طاقها الفعلية وتعويضها بالرؤية الخيالية عما لا تستطيع أن تعيشه فعلاً في واقع الحياة ، فضلاً عن الوظائف الجديدة للمسرح خاصة والأدب عامة في مثل وظيفة القيادة عن طريق الإيحاء وضرب المثل للقدوة يعرض التجارب البشرية مجسمة أمام الأنظار .

والشيء الذي لاشك فيه هو أن توفيق الحكيم لا يمكن أن يقلل من أهمية التأثير الدرامي على الجماهير بواسطة أدبه ، فهذا مطمع مشروع ، بل ومرغوب فيه من كل أديب وفنان . ولقد رأينا توفيق الحكيم نفسه يفصح عن هذه الحقيقة ويبدى هذه الرغبة في المقدمة التي كتبها لمسرحية « أوديب الملك » حيث أبدى رغبته في أن يجمع في هذه المسرحية بين العناصر الدرامية والمواقف التمثيلية من جهة والحوار الذهني أو التجريدي بين ما سماه الحقيقة والواقع من جهة أخرى ، ولكنه لسوء الحظ لم ينجح في هذه المحاولة والظاهر أن كلا ميسر لما خلق له .

وإذا كانت الإحصاءات الرسمية تثبت أن مسرحيات توفيق الحكيم لم تجذب إليها أكبر عدد من الرواد رغم براعة حوارها ، فما هي الأسباب الفنية وغير الفنية التي يمكن أن تفسر بها هذه الظاهرة .

ونبدأ فنعترف بأنه ربما كان هناك دخل للمستوى الثقافي العام لجمهور المسرح الواسع من حيث عدم اهتمامه الاهتمام الكافي بالحوار الذهني وتفضيله ما ألفه من قبل على خشبة المسرح من مواقف ميلودرامية عنيفة أو هزلية صاخبة أو غنائية مطربة ، وهو الجمهور القلق الشقي بالحياة الذي اعتاد أن يلتمس في المسرح ما ينسيه همومه أو يسرى عنه أو يدخل البهجة على نفسه ، كما قد يكون من الحق أيضاً أن نقر لتوفيق الحكيم بما رآه وفصله في مقدمة مسرحية « بيجاليون » من أن هذا النوع من المسرحيات يحتاج إلى إخراج خاص ووسائل خاصة لجذب الجمهور إليه ، حيث يسجل رأى المخرج الفرنسي العجوز « لينيه بو » في مسرحية « شهرزاد » بأنها قصيدة ، لكي تنجح يجب أن يقدمها المسرح الفرنسي بدكاء ورهافة ذوق . ويفسر الحكيم هذا الرأي بأن الصعوبة في إخراج مثل هذه

المسرحيات إنما هي في إبقاء الشعر أو الفلسفة يشيعان في جو المسرح كما شاعا في جو الكتاب . وفي النهاية يتمنى توفيق الحكيم أن لو كان هذا المخرج المرهف لا يزال في عنفوان قوته لكي يخرج بنفسه « شهر زاد » على نحو ما أخرج مسرحيات إبسن ثم مسرحية « سالوميه » للكاتب الإنجليزي « أوسكار ويلد » الذي كان عندئذ في السجن ، فلما علم أن « لونييه يو » شارع في إخراج روايته لم يكتف فرحه ففاض به على صفحات كتابه « من الأعماق » . ويختتم الحكيم هذا التعليق بقوله « من سوء حظي أن الشيخوخة قد أقعدت هذا الفنان العظيم وأقصته عن المسرح منذ زمن بعيد . أتراه كان يخرج « شهر زاد » لو أنه قرأها وهو في أوج نشاطه الفني ؟ . . من يدرى ؟ . . ربما كان يفعل . ولو أنه فعل لكان هو المجد » ومعنى هذه العبارة الأخيرة هو أن توفيق الحكيم يرى بالبداية أن المجد الذي لا مجد بعده هو نجاح مسرحياته على المسرح لا قراءة الناس لها .

ونحن بعد كل ذلك لا ينبغي أن نقتصر في تفسير الظاهرة على تحميل الجمهور أو المخرجين مسئوليتها بل لا بد أن ننظر نظرة موضوعية في الأسباب الفنية التي لها دخل أكيد في تفسيرها .

وأهم تلك الأسباب فيما نرى هو أن الجمهور أو الإنسان بوجه عام لا يمكن أن يفعل ويتأثر بالتجارب التي يراها على خشبة المسرح إلا إذا كان الإنسان بلحمه ودمه وأعصابه طرفا في الصراع الذي يجري أمامه : فلا بد لنا كما قال أرسطو منذ أقدم العصور من أن نستشعر الشفقة بالإنسان والفرح من المأساة التي تنزل به لكي ننفعل ونتأثر وتتطهر نفوسنا . وسر عظمة سوفوكليس في مسرحيته التي تقصفت دون النجاح في معارضتها كافة الأعلام هو أنه أجرى صراعه العائى بين الإنسان البريء المظلوم وبين الحقيقة المدبرة ضده في الظلام لتسحقه ، فنحن نتعاطف معه ونشاركه مأساته ونشفق عليه ونفرح لهول كارثته المرتقبة ، ومن هنا تأتي القوة الدرامية للمسرحية وتأثيرها الجبار على المشاهدين . وأما عند ما يأتي توفيق الحكيم ليجرى الصراع بين ما يسميه « الواقع » و « الحقيقة » أخذاً بما يسميه « المطلق من المعانى » فنحن لا نتأثر ولا نشفق ولا نفرح بل

نشتم من البطل نفسه عندما يحاول باسم الواقع أن يستمر في معايشة أمه معايشة الأزواج ، فضلا عن أن ما يسميه الحكم واقعا ، لا يمكن أن يقتنع بوجوده لأنه غير موجود في أذهاننا أو ضمائرنا ، ولا يمكن أن يوجد كحقيقة يمكن أن يعرف بها إنسان ، وأى وجود مادي لا قيمة له ولا قوة ولا تأثير مالم يكن له وجود داخل النفس البشرية ، أى مالم تكن له صورة ذهنية في نفوسنا .

ولقد يقال إن المسرح الإغريقي القديم في أوج عظمته لم يكن الإنسان طرفا في الصراع الذي يجرى فيه ، بل كانت الآلهة وأنصاف الآلهة هي أطراف الصراع في كثير من المسرحيات الخالدة ، وجوابنا على ذلك هو أن الإغريق لم يعرفوا التجريد في تصور آلهتهم ، وديانتهم توصف بحق بأنها أوضح مثل في تاريخ البشرية لما يسمى بالديانة الناسوتية أى الديانة التي تصور أصحابها آلهتهم على شاكلة الإنسان مع فارق في نسبة القوة والجبروت أو الذكاء والحيلة ، ولذلك اتصفت آلهتهم بكافة صفات البشر بل ونقائصهم ، بحيث كان الإغريق القديم يرى في شخصيات الآلهة التي تمثل على خشبة المسرح صورة لنفسه ولتجارب حياته وما ينتابه فيها من محلى ومآسى ، حتى اعتبر هذا المسرح إنسانياً نخالصاً بل المثل الصافي للأدب الإنساني رغم مظهره الدنيى الخارجى .

وهكذا يتضح لنا كيف أن ما يسميه توفيق الحكيم بالمسرح الذهني قد كان من الممكن أن يحتفظ مع ذلك بطابعه الدرامى المؤثر الذى يجذب الجماهير لو أن المؤلف حرص على أن يكون دور الإنسان وموقفه في الصراع الذى تجرّيه داخل هذه المسرحيات واضحا بارزا حتى يتعاطف الإنسان مع أخيه الإنسان وينفعل بصراعه ويهتز له ويتأثر بهزيمة أخيه الإنسان هزيمة ظالمة عندما لا تتكافأ القوى أو تتأمر الظروف فتقهر الإنسان رغم شجاعته وإخلاصه وصلابته في الصراع . وأما أن يبدو الصراع منفصلا عن الإنسان وجاريا بين المطلق من المعانى فإن المسرحية تتعرض عندئذ لخطأ جسم وهو أن تتحول إلى مجرد مداخلة عقلية بحالية من العناصر الدرامية والمواقف التمثيلية التي تثير الاهتمام وتحرك الراكد من المشاعر والتأملات .

وتركيز توفيق الحكيم اهتماماً على العناصر الفكرية الداخلة في الصراع الذي يجريه صرفه عن الاهتمام الواجب بالأحداث والمواقف ، حتى لتجد بعض مسرحياته تكاد تخرج عن صورة المسرحية إلى صورة الحوار الخالص الذي تتجادل فيه الشخصيات . مثلما نلاحظ في مسرحية « شهرزاد » التي تكاد جميع مناظرها تدور حول مناقشة قضية ذهنية واحدة هي هل يستطيع الإنسان أن يفلت من نداء الحياة أى نداء الجسد والقلب . وتنتهى المناقشة بأن من يريد أن يصبح عقلاً خالصاً يصبح كالشعرة التي تشيب وتبيض ولا يعود لها من علاج غير انتزاعها . والحوار في هذه المسرحية شعري ممتع وجوها ساحر ولكن المسرحية خلت أو كادت من المواقف التمثيلية والعناصر اللازمة للحياة المثيرة .

وهي بحق من نوع « المسرح في مقعد » لأنها ممتعة عند القراءة ولكني أخشى ألا يجد فيها المشاهد عند رؤيتها على المسرح شيئاً جديداً لم يجده عند قراءتها .

ونحن بعد ذلك ننظر في نتائج الصراع الذي يجريه توفيق الحكيم بين المطلق من المعاني ، فزاه يقضى بالغلبة للمعاني السلبية التي توصل أبواب الأمل أمام التقدم البشري وأمام إرادة الحياة مما يصبب المشاهد بخيبة أمل لا مبرر لها ، ولا يمكن أن يقر أسبابها ودوافعها غير الرومانسي الهارب من الحياة المسترخي ، الذي يفضل الأحلام على الحقائق ، والاسترخاء والراحة على العزم والكفاح في معارك الحياة . فأهل الكهف يعودون إلى الموت دون أى كفاح إيجابي في سبيل استئناف الحياة وتجديد روابطها ، بل ومن بذل منهم بعض الجهد مدفوعاً بالوهم ينتهي به الأمر أيضاً إلى الموت بالكهف وتصحبه إليه حبيبته الجديدة برسكا بحجة أن شبح الحقيقة المزعوم قد حال بين مشلينا ورسكا وبين واقعها الجديد . والشخص في مسرحية « لوعرف الشباب » ينتهي بالعودة إلى شيخوخته بعد عودته إلى الشباب ويموت قبل أن يحقق الأمل الذي ربط المؤلف بينه وبين الشيخوخة وهو تأليف الوزارة الجديدة . والطبيب الرومانسي العاطفي يفضل في « رحلة إلى الغد » الحياة الرومانسية الخاملة التي تستعذب شقاء الحياة الحاضرة على حياة المستقبل التي يستطيع فيها العلم أن يقي الإنسان مشقات الكفاح في الحياة من

أجل لقمة العيش ، وما من شك في أن تغليب توفيق الحكيم لكل هذه المعاني السلبية إنما يرجع إلى مزاجه الرومانسي الدفين وإلى خوفه المستمر من المغامرة في عالم الجهول والتعرض لمشقات الكفاح في الحياة وإيثار الدعة والتأمل الحالم على الكد والنصب ومغالبة الصعاب . وهذه هي طبيعة الفنان الذى سحرته حياة الفن منذ مطلع شبابه ، ذلك الفن الذى تلقى - كما يقول - إشعاعاته الأولى عن الأسطى حميدة الإسكندرانية التى أهداها كتابه « أهل الفن » ثم غذى هذا الإحساس عالم العوالم فى القاهرة والشاعر فى مونتارتر على نحو ما نحس من مطالعتنا لكتاب « أهل الفن » وعلى نحو ما نحس من مشاعر المؤلف الرومانسية المشعشة فى بعض قصصه ومسرحياته مثل قصة « راقصة المعبد » ومسرحية « رصاصه فى القلب » .

هذا ومن الحق أن نسجل لتوفيق الحكيم ما قرره هو نفسه من مرونة طبعه وقدرته على التكيف فى مقال له بعنوان « الحياة هدف وإرادة » المنشور فى أحد كتبه الأخيرة وهو كتاب « أدب الحياة » وهذه القدرة على التكيف هى التى مكنته من أن يتطور بفنه نحو الحياة التى يعيشها مجتمعه ويحاول أن يساهم فى تطويرها فنتج عن ذلك اتجاهه الأخير الذى سميناه الاتجاه نحو المسرح الهادف .

المسرح الهادف

نشر توفيق الحكيم في كتاب « أدب الحياة » الصادر في مارس سنة ١٩٥٩ مقالاً عنوانه « التجربة الحية في الأدب » يقول فيه : « من أبرز سمات الأدب الجديد التجربة الحية . معنى ذلك أن يكون الأدب ذاته عنصراً فعالاً حياً في العصر الذي يعبر عنه أو في المجتمع الذي يصفه أو في البيئة التي يدور أحداثها . ومن هنا كانت المشاركة الذاتية أهم أركان التجربة في الأدب الحديث وخصوصاً أدب القصة ! ومن هنا أيضاً المنخفض قليلاً شأن القصة التاريخية في الآداب الجديدة لأنها تستمد مادتها من الكتب والوثائق القديمة ، ولا تنبع من الوثيقة الحية التي في الأديب نفسه ، فالأديب اليوم في نظر الأدب الجديد هو شاهد عيان يقسم أن يقول الحق أمام محكمة الضمير الإنساني ، ولكي يكون شاهداً على عصره يجب أن يكون جزءاً حياً منه ، ولذلك رأينا كثيراً من أدباء العصر الحديث يشاركون بأنفسهم في المعارك والثورات أو على الأقل يتابعون الأحداث متابعة شخصية دقيقة .

فلم يعد يقبل من أديب جديد اليوم أن يتحدثنا عن ثورة لم يدركها أو معركة لم تحدث في عصره إن هذا ولا شك شأن المؤرخ والباحث والدارس ، ولكن الأديب الحي الجديد يجب أن يستمد حياته من الأوراق الخضراء لا من الأوراق الصفراء ، إن الأدب الجديد في مستقبل أيامنا سيكون كما أتصوره نابغاً من صميم التجربة الحية لعامل في مصنعه أو جندي في معركته أو فلاح في حقله أو كل شخص في مجاله . كل من اجتاز تجربة إنسانية أو فكرية واستطاعت ظروف مجتمعه أن توفر له الثقافة التي تؤهله لحمل أداة التعبير الأدبي والفني . لن يكون الأدب مجرد رغبة في الكتابة ولا مجرد ترديد لألفاظ لغوية - إنما الأدب سيكون هو أداة التعبير الفنية في يد التجربة الحية . . .

هذا ما قاله توفيق الحكيم بعد ثورتنا الأخيرة فأين هو ما كان يردد من قبل عن « المطلق من المعاني » . فوثبة التطور واسعة تكاد تنتقل بالحكم مع ظرف إلى آخر . فهو لم يعد يرى في الأساطير الإغريقية القديمة أو الفرعونية أو العربية الشعبية أوفى القصص الدينية ما يصلح موضوعاً للأدب الجديد الذي أصبح الحكيم يرى وجوب صدوره عن واقع الحياة مباشرة أى عن الأوراق الخضراء لا الأوراق الصفراء . ولم يعد للأديب الحق في العزلة عن المجتمع ليكتب « من البرج العاجي » أو « تحت المصباح الأخضر » بل أصبح واجباً عليه أن ينزل إلى الحياة وأن يشارك بنفسه في أخطائها ليخوض التجربة الحية التي تصلح موضوعاً لأدبه بحيث يصبح هو نفسه عنصراً فعالاً في الحياة وأداة توجيه ودفع نحو ما آمن به المجتمع من أهداف .

ومن الغريب أن نلاحظ أن توفيق الحكيم صاحب نظرية « التعادلية » والتوازن والاتزان لا يخلو من إسراف في التعبير عن هذا الاتجاه الجديد . كما لم يخل من إسراف في الدفاع عن اتجاهه القديم وذلك لأن أحداً لا يستطيع أن ينكر ضلالية التاريخ أو الأساطير والقصص القديمة للتعبير عن حاضر الأديب المهادف وفلسفة مجتمعه أولفتتفته الخاصة في الحياة . اعلى نحو ما رأينا برناردشو مثلاً يتخذ من أسطورة « بينجاليون » الإغريقية القديمة وسيلة لتجسيد فلسفته الاشتراكية أو تأييد مبادئها . ابل وعلى نحو ما رأينا شبابنا الأدياء يغترفون من يوميات الجورق أو من تاريخنا القريب امادة لإفكاء روح الوطنية واللقاء والذود عن الوطن في معركة بورسعيد الخالدة اعلى نحو ما أحسنا في مسرحيتي « كفاح الشعب » و « دنشواي » اللتين اقبل عليهما جمهورنا أثناء ذلك العدوان وخرج منها بشحنة حماسة وطنية رائعة . فكفاح شعبنا ضد الفرنسيين الغزاة في أوائل القرن الماضي هو نفس الكفاح الذي نخاضه هذا الشعب ضد العدوان الثلاثي . وتحرش الإنجليز المحتلين المدججين بالسلاح بشعبنا في دنشواي في مطلع هذا القرن وبطشهم بالأبرياء هو نفس التحرش والعدوان الذي دبره المستعمرون الفرنسيون والإنجليز لبليل مع ذئابهم من الصهيونيين .

هذا ومن المعلوم أن عمل الأديب عندما ما يستقى موضوعاته من الماضي يختلف كل الاختلاف عن عمل المؤرخ والباحث والدارس . فالأديب لا يحاول معرفة الماضي أو تدوينه أو الكشف عنه لذاته . بل ليتخذ منه كما قلنا وعاء التعبير عن قضية تشغله أو تشغل عصره ومجتمعه دون أن يفسد أو يزور حقائق التاريخ الكبرى .

وعلى أية حال فنحن نسجل لتوفيق الحكيم هذا التطور الواسع بل ونحمده له وقد دل بذلك على حقيقة ما خدثنا هو نفسه عنه من قدرته على التكيف . فرأيناه يرد في أدبه مفاهيم حياتنا الثورية الجديدة ويؤيد تلك المفاهيم بل ويوجه نحوها . وأثمر هذا الاتجاه ثمراته الناجحة في مسرحيات « الأيدي الناعمة » و « الصفقة » و « أشواك السلام » التي نعتبرها من خير إن لم تكن خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات من ناحية مضمونها الإنساني الصاعد الذي يواكب ركب الإنسانية المتطور دائماً إلى الأمام .

* * *

وفي البيان الذي نشره توفيق الحكيم في آخر مسرحية « الصفقة » يتحدث عن مشكلة الجمهور والفولكلور فيقول : « هذه المشكلة ليست مقصورة على بلادنا ، ولكنها أخذت تظهر كذلك في البلاد الأخرى المتقدمة في الفن على صورة قلق لها . أهل الرأي الفني . ذلك أن جمهور المسرح بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التي كانت مهاسكة على نحو ما في النوع القديم . فالمسرحية اليوم قد تخاطب فئة من الجمهور ولا تخاطب الفئة الأخرى . لذلك كان من أهم المحاولات التي تغرى بالإقدام - العمل على إيجاد نوع من المسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية فلا يجد فيها المثقف إسعافاً ولا يجد فيها الأمي تعالياً : . . فإذا استطاع هذا النوع أيضاً أن يجمع بين المسرحية المكتملة لعناصرها ، المحتفظة بجديده تركيبتها وهدفها وبين الفن الشعبي « الفولكلور » على نحو يسوغه جو المسرحية وطبيعتها بيئتها ويبدو كأنه جزء داخل في بناء المسرحية ذاتها - إذا نجحت هذه المحاولة ، فإننا نكون قد عرفنا الطريقتين إلى الحل المنشود » .

وفي هذا النص أيضاً ما يكمل الصورة التي تطور الفن المسرحي عند توفيق الحكيم ليصبح فناً هادفاً قريب الصلة بالجمهور وبعمامة الشعب ، مع المحافظة على أصول هذا الفن التي تضمن دولته وتستبقي له صفاته كفن أدبي لا ينبغي أن ينقلب إلى نوع من الصحافة أو الدعاية .

* * *

وبعد إظهار هذا التطور في فن توفيق الحكيم منذ سنة ١٩٢٨ حتى سنة ١٩٦٠ هل يصح لنا أن نقول بأن توفيق الحكيم قد انتهى إلى العثور على نفسه والعثور على فنه ، وأن اللهفة التي أبدأها في مقدمة « المسرح النوع » قد انتهت إلى استقرار نستطيع معه أن نختم هذا الحديث عن تطور فنه المسرحي بقوله هو نفسه : « إنها رحلة في جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة ، وإن القارئ أو الناقد ليعجب ولاشك بهذه الرحلة في كل جهة على مدى ثلاثين سنة .

« وكأنها رحلة مسافر يبحث عن شيء ! »

« أهي رحلة إنسان يبحث عن نفسه ؟ »

« أهي رحلة فنان يبحث عن فنه ؟ »

مشكلة اللغة

يقول توفيق الحكيم في بيانه المشهور مع «الصفقة» عن مشكلة اللغة :
« كانت ولم تزال مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل
وخلاف . وقد كثرت الكلام حول العامية والفصحى . وقد سبق لي أن خضت
التجربة مرتين في محيط واحد : محيط الريف المصرى . كتبت مسرحية «الزمار»
بالعامية وكتبت مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى . فما هى النتيجة فى
نظري ؟ . . أشك فى أن المشكلة - قد حلت تماماً - فاستخدام الفصحى يجعل
المسرحية مقبولة فى القراءة . ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى
يمكن أن ينطق بها الأشخاص . فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية فى كل
الأحوال ! كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه : هو أن هذه اللغة
ليست مفهومة فى كل زمن ولا فى كل قطر بل ولا فى كل إقليم . فالعامية إذن
ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان . كان لا بد لي من تجربة ثالثة
لايجاد لغة صحيحة لاتجافى قواعد الفصحى وهى - فى نفس الوقت - مما يمكن
أن ينطق الأشخاص ولا ينافى طبيعتهم ولا جو حياتهم . . لغة سليمة يفهمها كل
جيل وكل قطر وكل إقليم يمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها . تلك هى لغة
هذه المسرحية . قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه إذا أعاد
قراءتها . طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان ، بل إن
القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة بحسب نطق الريفي فيقلب القاف إلى
جيم أو إلى همزة تبعاً للهجة إقليمه فيجد الكلام طبيعياً مما يمكن أن يصدر عن
ريفي ، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العرلى الصحيح فيجد العبارات مستقيمة مع
الأوضاع اللغوية السليمة ! . . إذا نجحت فى هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى
نتيجتين : أولهما السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا ، تقرب بنا من اللغة
المسرحية الموحدة فى الآداب الأوربية . وثانيتهما وهى الأهم : التقريب بين

طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر
الإمكان دون المساس بضرورات الفن .

وقبل مناقشة القضايا الخطيرة التي يثيرها توفيق الحكيم في هذا النص أحب أن
أضع تحت نظر القارئ فقرة من الفصل الأول من هذه المسرحية « الصفقة »
ليتين القارئ ما يقصده توفيق الحكيم باللغة الثالثة التي كتبها بها :

الفلاحون : (يلحون) ندبح الدييحة يامعلم شنودة

شنودة : (وهو منهك في فحص الورقة) صبركم على . . . صبركم

الفلاحون : كلنا دفعنا يامعلم شنودة

شنودة : (صائحاً) حلمكم . . . حلمكم حين مراجعة الكشف

الفلاحون : (يزومون) آه من الكشف . . . ومراجعة الكشف

شنودة : طبعاً . . . مراجعة الكشف شيء لا بد منه . لا بد أمر على الأساء

كلها وأحصر المبالغ المدفوعة . . . وأنا سبق نبهت عليكم إذا تخلف

واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل .

عوضين : حصل وسبق قلت لنا ، وبعضمة لسانك إننا دفعنا كلنا قسط

الشركة وزيادة ، وأمرتنا نجهز الدييحة ونحضر الغوازي والمزمار

ونعملها فرحة العنمر .

سعداوى : (وهو بين يدي الحلاق والصابون على وجهه) كل شيء

جاهز ! . . . الغوازي والمزمار والعجل والسكين . . . حتى التعليقة

نصبناها قدامك

الفلاحون : (يجوار التعليقة) ندبح الدييحة !

شنودة : وآخرتها ياناس ! الدييحة . . . قلت لكم اضبروا على

أراجع . . . امهلوني دقيقة . . . العجلة من الشيطان .

عوضين : مراجعتك طالت يامعلم .

الفلاحون : خلصنا يامعلم واكمل جميلك وفرحنا .

شودة : كل غرضي أفرحكم . . . لكن المسألة بالأصول . . . يعجبكم إلى
أفرحكم قبل الأوان وبعد الدبح والطلب والزمر يتضح إن المبلغ
ناقص وتصبح الصفقة لاغية .

الجميع : (في شبه زعر) لاغية .

هذا . ولقد سبق لي أن أبدت هذه المحاولة في مقال منشور لي في كتابي
« قضايا جديدة في أدبنا المعاصر » ، ولكنني عندما أمعنت النظر في طريقة أداء
الممثلين لنص توفيق الحكيم وفي النص نفسه تين لي أن الممثلين قد أدوها باللغة
العامية وأن النص وإن يكن قد كتب باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة . إلا
أنه مع ذلك أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى في كثير من ألفاظه مثل « دبح
الدييحة » وغيرها . وفي تراكيها أيضاً . فضلاً عن أنه إذا كان الإملاء يلتزم
إملاء الفصحى - فهذه ظاهرة عامة عند كتابة العامية التي لم تستقر حتى الآن على
طريقة في إملائها الكتابي فكلمة « قال » مثلاً تكتب بالقاف ومع ذلك تنطق عند
إحساس القارئ بأن النص عامي همزة أو جيماً وهذا ما فعله الممثلون ويستطيع
القارئ أن يفعله .

وإذا كان من الحق أن كتابنا الكبار لا يزالون مترددين حتى اليوم بين اللغتين
حتى رأينا كاتباً أكلاًستاذ « محمود تيمور » يعيد كتابة « أبو اعلى اعامل أرتست »
الذى كتبه بالعامية في صدر حياته . فيكتبه ثانية بالفصحى بعنوان « أبو اعلى
الفنان » كما رأينا يكتب بعض كتبه الأخرى مرتين : مرة بالفصحى ومرة بالعامية
وينشر : النصين معاً - رأينا توفيق الحكيم نفسه يترجم مسرحيته « لو عرف
الشباب » إلى العامية عنلما قررت الفرقة القومية تمثيلها ، وأصبحت في نصلها
العامى البلديد مسرحية « عودة الشباب » ، كما رأينا الأستاذ « يوسف وهبى » يقوم
بترجمة مسرحية « الأيدى الناعمة » من الفصحى إلى العامية قبل عرضها على
المسرح - فإننا نعتقد أن الجدل النهائي لهذه المشكلة ينبغي أن تنتج للتطور الطبيعى
الذى يسير فيه حركة التعليم العام والثقافة في بلادنا ، حيث نلاحظ أن اللغاة
العامية آخذة في الارتفاع شيئاً فشيئاً إلى مستوى الفصحى واتساع قاموسها باتساع

الآفاق الثقافية لعامة الشعب الذي يستخدم هذه اللغة . وكان استخدامه لها مقصوراً في عصور الجهل والامية على التعبير عن حاجات الحياة المادية المحدودة والحياة العقلية والعاطفية البالغة الفقر والضيق . ومن المؤكد أن القضاء على الامية ونشر الثقافة العامة بين طبقات الشعب سيحل المشكلة برفع مستوى اللغة العامة واثرائها ، وبخاصة بعد أن تطورت اللغة الفصحى نحو السلاسة واليسر وتخلصت من الألفاظ القديمة المهجورة ومن التعقيدات اللفظية والمحسنات البديعية السقيمة . ومن الممكن أن يستمر هذا التطور خطوات أخرى تزيد الفصحى يسراً وسلاسة دون أن تفقدها شيئاً من غناها وبمكنتها الجمالية بين يدي الكتاب ذوى الموهبة الحققة .

التخطيط الذى وصلت إليه وسط أحراش توفيق الحكيم

استبقيت هذا العام لإجازتى السنوية - وهى لاتتجاوز شهر أغسطس تحرير الكتاب المطلوب منى لمعهد الدراسات العربية العليا عن مسرح توفيق الحكيم واعتبرت مجرد فرارى من حر القاهرة واستنشاقى لنسيم البحر واستماعى لهدير أمواجه ورؤيتى لأفراد القبيلة وهم يرحون ويلعبون ويسبحون إجازتى المستحقة .

وبالرغم من معرفتى القديمة بتوفيق الحكيم وأدبه - إلا أننى أحسست هذه المرة بحاجة ماسة إلى إعادة تخطيط أدب الحكيم إذا أردت أن أحسن توجيه الشبان من تلاميذى فى دراسة إنتاج هذا الأديب العزيز . وذلك أنه إذا كان الحكيم قد تحدث هو نفسه عما سماه « مسرح المجتمع » فى إنتاجه . وجمع المسرحيات التى كتبها من هذا النوع فى الفترة التى تقع بين أواخر الحرب العالمية الأخيرة وبين قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ . فى مجلد واحد كبير . كما نشر ما يسميه بمسرحياته الذهنية كل منها فى كتاب مستقل - فإنه من جهة أخرى قد جمع عدداً كبيراً من مسرحياته التى كتبها فى صدر حياته فى مجلد سماه « المسرح المتنوع » وفيه المسرحيات الذهنية مثل « لو عرف الشباب » التى تقوم على فرض علمى هو إمكان عودة الشيوخ إلى الشباب بعقار طبي . ثم دراسة النتائج الاجتماعية والإنسانية التى يمكن أن تترتب على هذا الفروض والفصل فيها برأى . كما أن فيه المسرحيات الاجتماعية والسياسية والنفسية وغيرها . كل ذلك فضلاً عن أن توفيق الحكيم أخذ ينشر بعد الثورة فى كتب خاصة مسرحيات اجتماعية أيضاً مثل « الأيدى الناعمة » و« الصفقة » وإن اختلفت فى اتجاهها الفكرى عن مسرحياته الاجتماعية السابقة .

وبعد إعادة قراءة هذا الإنتاج الضخم والنظر فيما كتبه الحكيم من خواطر ومقالات أدبية ثقافية ونقدية . ومحاولة حصر اتجاهاته الفكرية والفنية . خيل إلى أنه من الممكن فهم أدب توفيق الحكيم والتخطيط له إذا كشفنا عن بضع حقائق دفينية في نفسه وفي تكوينه الثقافي والفني .

المزاج والإرادة

فالذي لاشك فيه أن توفيق الحكيم رومانسى « مشعشع » بمزاجه الفطرى . وأن هذا المزاج قد غذته ظروف حياته الأولى عندما كان يدفعه الكبت الشديد الذى لاقاه فى بيئة الأسرة . وبخاصة من جانب والدته التركية المتزمتة النافرة من الاختلاط بالبيئة المصرية - إلى الهروب من واقع الحياة والالتئام بالأوساط الفنية المتحررة من وطأ التقاليد . على نحو ما نحس من حديث الحكيم عن العوالم وزمار الريف .. ثم شاعر مونرتر بياريس فى كتابه « أهل الص » . بل وذهب الحكيم إلى أبعد من كل ذلك فعقد مع شيطان الفن عهداً فصل بنوده فى فصول كتابه « عهد الشيطان » . ووهب بمقتضاها هذا الشيطان حياته . على نحو ما فعل من قبله « فاوست » مع « ميفستوفيليس » وإن اختلفت بنود العهدين اختلافاً كبيراً . ففاوست وهب حياته للشيطان مقابل تمكينه من التمتع بكافة لذات الحياة وإدراك أسرارها . وبينما تعاهد الحكيم مع الشيطان على أن يهب حياته للفن من أجل الفن ومجد الفن وخلود الفن . مولياً ظهره للحياة وما فيها . حتى ولو تضمن هذا التنازل المرأة ذاتها . جنة الحياة الأرضية ومصدر الإلهام . ومادله الحكيم قد عقد مثل هذا العقد فقد أخذ يجالذ نفسه لكى ينى بشروطه للذى تعارض مزاجه الفطرى معارضة واضحة . ومن هنا نراه يحاول إقناع نفسه بعداوته للمرأة حتى اشتهر بذلك . وصدر عن هذه العداوة المدعاة فى عدة من مسرحياته . مثل « المرأة الجديدة » و « حديث صحفى » و « النائبة المحترمة » . وساقه فى هذا الاتجاه ضغط البيئات المحافظة التى كانت لاتزال لها السيطرة فى مجتمعنا ؛ وإن لم يمنعه ذلك من استمرار الحلم بالمرأة ورسم الصورة المثالية لها فى نفسه على نحو ما نتطالع فى

مسرحية « الخروج من الجنة » أو الهيام بها والذوبان في مفاتها على نحو رومانسي صاروخ في قصة « راقصة المعبد » مثلاً .

ثم انتهت آخر الأمر إلى مساهم الحكم بالتعادلية التي تريد أن تقيم توازناً بين كافة ملكات النفس وقيم الحياة . وهذه التعادلية لا وجود لها إلا في إرادة الحكم . وأما أدبه الذي يعتبر مرآة لنفسه وللتيارات المتصارعة فيها . فلا تكاد تلمح فيه تلك التعادلية .

وأما عن التخطيط الممكن لمسرح توفيق الحكيم وسط البلبلة التي أحدثها بطريقة نشره لإنتاجه المسرحي . فيخيل إلينا أننا نستطيع هذا التخطيط لو قسمنا مسرحه إلى ثلاثة أقسام . مسرح الحياة . والمسرح التجريدي . والمسرح الهادف .

أما مسرح الحياة فيشمل جميع المسرحيات التي كتبها توفيق الحكيم مستمداً موضوعاتها عن حياتنا المعاصرة . بهدف نقد بعض جوانب تلك الحياة النفسية أو الاجتماعية من وجهة نظره . التي يصدر فيها في الغالب الأعم عن الرأي السائد بين جمهرة المجتمع الأميل إلى المحافظة . والخائف من التجديد رهبة من المجهول . أو خلوداً إلى الراحة والاستقرار . كمجتمع زراعي تلك سماته العامة . على نحو ما أوضحنا عن موقفه من النهضة النسائية الحديثة .

والمسرح التجريدي هو مساهم توفيق الحكيم نفسه بالمسرح الذهني مثل مسرحيات « أهل الكهف » و « شهرزاد » و « لو عرف الشباب » و « سليمان الحكيم » و « نيجاليون » و « رحلة إلى الغد » ونحن نفضل تسميته بالمسرح التجريدي .

فتوفيق الحكيم يقيم هذه المسرحيات على فروض وخلق للقضايا مع قيم مضادة . وإذا كان الحكم قد برع في وضع هذه الفروض وخلق القضايا الفكرية . كما برع في إدارة الحوار بين تلك الفروض - فإنه لم يعن نفس العناية بخلق الشخصيات واتخاذها مستقراً للقيم التي تعبر عنها . بحيث ينجح في إيها منا بأن هذه القيم موضوعية نابعة عن تلك الشخصيات لاملالة عليها من المؤلف .

ومن هنا جاءت شخصياته أقرب إلى الرموز التي تحمل « المطلق من المعاني » منها إلى الشخصيات التي تستطيع إقناعنا بأنها حية نابضة على نحو ما نحس عند من يطلق على مسرحياتهم اسم « المسرحيات الذهنية » مثل ابن سن و برناردشو . وهذا هو ما يدعوننا إلى تفضيل تسمية هذه المسرحيات عند الحكميم باسم المسرحيات التجريدية بدلاً من المسرحيات الذهنية .

وبعد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لابد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة : فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعي الغالب دائماً . بحيث يمكن اعتبار أديبه صدى للحياة - فرأيناه ينتقل بمسرح الحياة عنده خطوة كبيرة إلى الأمام تجيز لنا أن نقول إنه قد انتقل إلى ما يسمى اليوم بالمسرح الهادف . وهو المسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه . وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة . مثل مسرحية « الأيدي الناعمة » التي تمجد العمل وترى فيه المصدر الوحيد لكسب العيش . ومسرحية « الصفقة » التي تحاول أن تتفق وثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه . فتجد في إحداها التنديد بالإقطاع والتغلب على الأوهام والخوف والفرع . التي كان عهد الإقطاع الطويل قد غرسها في نفوس عامة الشعب . وفي مسرحية « أشواك السلام » يكشف الحكيم عن العقبات التي يقيمها رجال المخابرات في سبيل عرقلة السلام بين الدول بل وبين أفراد المجتمع الواحد ويرى أن كشف هذه الأضاليل يعتبر أساساً لإقامة السلام والمحبة والإخاء بين البشر أفراداً ودولاً .

هذه خلاصة موجزة للتخطيط الذي استطعت أن أصل إليه وسط أحراش توفيق الحكيم بعد طول الروية والاستجمام .

المجتمع المصري في مسرح توفيق الحكيم

عرف الكاتب الأستاذ توفيق الحكيم بأنه رائد مانسميه بالمسرح الرمزي أو المسرح الذهني . وذلك لأن أول مسرحية ناضجة عرف بها كانت مسرحية « أهل الكهف » وهي مسرحية ترمز إلى أن الحياة ليست شيئاً مجرداً قائماً بذاته . بل هي مجموعة من العلاقات الاجتماعية والإنسانية . حتى إن أهل الكهف عندما بعثوا إلى الحياة وعادوا إلى مدينتهم لم تعد الحياة بالنسبة إليهم شيئاً ذا قيمة يدعو إلى الاحتفاظ بها . وذلك لأن الدنيا كانت قد تغيرت وزال ما كان يربطهم بالحياة من مال أو ولد أو حبيبة . فهم غرباء عن تلك الحياة . لا يصلهم بها شيء . ولذلك تراهم يؤثرون العودة إلى كهفهم واستئناف ثبات الموت . ثم تابع الحكيم هذا الاتجاه الذي أصاب فيه النجاح الأدبي . فأخرج مسرحية « شهرزاد » التي ترمز إلى تعطش النفس البشرية إلى معرفة المجهول وإمكان طغيان هذا الظلم على غيره من غرائز الحياة ومواضع الاهتمام فيها . ثم مسرحية « بيجاليون » التي ترمز إلى الصراع بين الفن والحياة في نفس الفنان وتوزعه بينهما وتلاها مسرحية « الملك أوديب » التي يقول « الحكيم » إنها تعالج مشكلة مايسميه بالصراع بين الواقع والحقيقة . وأخيراً مسرحية « إيزيس » . التي وإن يكن الحكيم قد حاول أن ينتقل بها من مجال الأسطورة والمسرح الذهني إلى مجال الواقع الإنساني والمسرح الدرامي - إلا أنها مع ذلك لم تتخلص من الطابع الذهني . ولا يزال طابعها المميز هو معالجة مشكلة الصراع بين الخير والشر

وفي الوقت الذي كان فيه كثير من النقاد يأخذون على الحكيم هذا الاتجاه الذهني في مسرحياته ، ويعيرون عليها عدم نجاحها على خشبة المسرح لطغيان الحوار الذهني فيها على عناصر الدراما المثيرة . ثم التجريد في موضوعاتها وبعدها عن واقع حياتنا ومجتمعنا ومشاكله الواقعية المحددة في ذلك الوقت - كان الأستاذ

الحكيم في فترة خروجه من العمل الحكومي قد تعاقد مع إحدى المجلات الأسبوعية على التحرير المنتظم فيها . واختار أدينا لهذا التحرير سلسلة من المسرحيات القصيرة أو المتوسطة رأى أن يتناول فيها عدداً من مشاكل المجتمع المصرى الحية . مثل مشكلة المرأة . وفساد الحياة السياسية . والدولاب الحكومى . وطغيان التيار المادى . وحياة الريف المصرى . وقد رمى من ذلك هدفين : أولها أن يقدم للصحيفة مسرحيات خفيفة حية تثير اهتمام جمهوره قرائها . وثانيها أن يرد عملياً على النقاد الذين أخذوا يتهمونهم بالإغفال فى المسرح الذهنى والهروب من واقع حياته وحياة مجتمعه إلى عالم الأساطير والموضوعات المجردة .

وأسفرت هذه الفترة من حياة الحكيم عن ذلك المحصول الكبير من المسرحيات ذات الطابع الاجتماعى . وقد بلغ عددها إحدى وعشرين مسرحية جمعها فيما بعد وطبعها تحت عنوان « مسرح المجتمع » .

ولما كانت لأئحة المعهد العالى للفنون المسرحية تقضى على طالب الدبلوم فى قسم النقد والبحوث الفنية بأن يتقدم ببحث عن موضوع من مواضيع الأدب التمثيلى أو فنون المسرح . وكان أحد الطلبة فى الأعوام السابقة قد تقدم ببحث عن « المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم » فقد رأينا فى هذا العام أن يتقدم طالب آخر عن « المجتمع المصرى فى مسرح توفيق الحكيم » . وبالفعل تقدم الطالب حسين أبو المكارم لهذا البحث وناقشته منذ أيام لجنة مكونة من خمسة من أساتذة الجامعة .

وقد أسفر هذا البحث عن أن اهتمام توفيق الحكيم بمشاكل المجتمع أقدم من اهتمامه بالمسرح الذهنى . إذ أنه قد قدم لفرقة عكاشة وهو لا يزال مغموراً فى سنة ١٩٢٣ . مسرحية بعنوان « المرأة الجديدة » عالج فيها مشكلة السفور . التى كانت تشغل عندئذ أذهان الناس وأوضح فيها ماقد ينجم عنها من فساد الأسرة المصرية وانحلالها . ثم أعاد طبعها فى هذا العام . ثم تناول البحث سبع عشرة مسرحية اجتماعية .

واشتدت المناقشة حول طابع هذه المسرحيات وقدرتها على البقاء والاحتفاظ
باهتمام الناس .

فأما عن طابعها فيتراوح بين الأدب والصحافة . وذلك لأنها تتناول
موضوعات تعالجها المقالات الصحفية . ولكي نخرج من الصحافة إلى الأدب
لا بد أن تتوافر لها عناصر أدبية وفنية خاصة . بل وعناصر إنسانية . تعطى قيمة
باقية . وهذه العناصر هي البناء المسرحي وجودة الحوار والتعمق في الكشف عن
العوامل الكامنة خلف تلك المشاكل . أو المسترة في حناياها . وذلك حتى يتوفر
لها ما يسميه الحكيم نفسه بالتعادل بين العرض والتفسير .

ثم إن هذه المسرحيات يعالج بعضها مشاكل عابرة يخشى أن تفقد تلك
المسرحيات قيمتها واهتمام الناس بها بزوال تلك المشاكل وفقدان الاهتمام بها .
وذلك مثل مشكلة السفر ذاتها . حيث نلاحظ أن هذه المشكلة قد حلها الزمن
ولم يعد لها وجود . لأن المرأة قد أسفرت بالفعل دون أن تنهار الأسرة المصرية .
بحيث يمكن القول بأن مسرحية « المرأة الجديدة » قد أصبحت وثيقة تاريخية ولم
تعد أدباً حياً يثير الاهتمام . وهذا هو الشأن في كل ما يسميه النقاد بأدب
الملايسات . وإن كنا نلاحظ أن هناك من أدب الملايسات ما لا يزال حياً خالداً
محتفظاً بقيمته مثل كوميديات « أرسطوفان » أو « مولير » مثلاً . حيث نرى هذين
العملاقين يعالجان في الكثير من مسرحياتهما مشاكل اجتماعية ظهرت في عصرهما
ثم اختفت بعد ذلك كالحذقة اللغوية عند نساء المجتمع في عصر لويس الرابع
عشر . تلك الحذقة التي سفهاها « مولير » في مسرحية « المتحذقات
المضحكات » التي لا تزال تمثل حتى الآن محتفظة بقيمتها .

ولقد خيل إلى ونحن نناقش مسرح المجتمع عند الحكيم . أنه لو حضر الرجل
مناقشتنا لثار بنا ثورة كبيرة قائلاً : « لقد اجترت معكم أيها الأساتذة والنقاد .
إذا كتبت مسرحيات ذهنية تعالج مشاكل إنسانية فلسفية عامة خالدة لمتمنى
وقلبم إن هذه المسرحيات لاتصلح للتمثيل كما أنها لاثير عامة الناس ليطبأعها
المجرد . وبعدها عن معالجة مشاكل حياتنا الواقعية . وإذا كتبت المسرحيات

الاجتماعية قلمٌ إنها أقرب إلى الصحافة منها إلى الأدب . وإنها كثيراً ماتعالج مشاكل عابرة لن تلبث أن تزول ويزول بزوالها اهتمام الناس .

أما نحن فنقول للحكيم : « نحن لانريدك صحفياً يدوى إنتاجه مع غروب شمس يومه . بل نريدك أديباً يضيف إلى التراث الإنساني شيئاً خالداً ذا غناء . دائماً الحياة والنفع والإثارة » .

ثم اتفق لي بعد ذلك أن لاقيت الأستاذ الحكيم وحدثته ببعض ما جرى في هذه المناقشة . وأبدت له بعض ما أحسست به خلاها من أن مسرحه الذهني الذي يعنيه البعض قد يكون أصلب قيمة وأقدر على البقاء داخل التراث الأدبي من كثير من مسرحيات المجتمع التي يخشى أن تفقد الاهتمام بها بزوال المشكلات التي تعالجها . وضربت له مثلاً بمشكلة السفور . وواقفتي أديبنا على هذا الرأي . ولكني مع ذلك ما زلت أرى أن من الممكن أن يعالج الأديب أو الفنان الموهوب مشاكل الحياة والمجتمع في قصص أو مسرحيات أو قصائد باقية القيمة . وذلك بفعل الغوص وراء حقائق الإنسان والمجتمع . ثم يفضل الصورة الأدبية أو الفنية التي يأخذها ذلك الإنتاج . ومن هنا لا يطرب حتى اليوم لصرخات الحرية ومجادلة الطغيان التي كان يطلقها خطيب كديموستين لاستشارة الآثينيين ضد غزو المقدونيين لوطنه . أو صيحات مصطفى كامل أو سعد زغلول التي لا تظن أن قيمتها ستزول بزوال الاحتلال . أو أن طربنا منها سيضعف بعد تحررنا من الاستعمار .

وكم كان شيقاً أن نلاحظ أن التغيير لم يطراً على بعض المشاكل كمشكلة السفور فحسب . بل وطراً أيضاً على توفيق الحكيم وبخاصة في موضوع اشتهر به وهو « عداوته للمرأة ! » في مسرحيتي « المرأة الجديدة » و « النائبة المحترمة » نرى الحكيم سبى الظن بالمرأة التي يرى في سفورها مدعاة للانحلال وانهيار الأسرة . وفي اشتغالها بالسياسة إضافة فساد جديد إلى الحياة السياسية في العهد الماضي . وذلك بينما نراه في آخر مسرحياته تاريخياً ، وهي مسرحية « إيزيس » يعرض هذه البطلة في ثوب نبيل رائع فعال . « فايزيس » تتفانى في إنقاذ زوجها

« أوزوريس » رمز الخير . ثم في إنقاذ ولدها « حوريس » . وتلعب في كل ذلك دوراً إيجابياً فعلاً . كأن الحكيم قد خشي ألا نطقن الفطنة الواجبة إلى هذه الإيجابية من خلال المسرحية فحرص على أن يذيلها بتعقيب يوضح فيه كيف أن « إيزيس » المصرية قد بزت بكثير بنيلوب اليونانية التي يقول هوميروس إنها كانت امرأة نبيلة ودية لزوجها « أوليس » . ومع ذلك يقصر جهدها على المقاومة السلبية . إذ طلبت إلى الأمراء الذين تكالبوا على الزواج منها أثناء غيبة زوجها الذي ظنوا أنه قد مات وأخذوا يتطلعون إلى عرشه - طلبت إليهم أن يمهلوها حتى تفرغ من تطريز ثوب كانت تنقض في الليل ما تنجزه منه في النهار . وبذلك طال الزمن حتى عاد زوجها وأنقذها من أولئك الخطاب الطامعين . وذلك بينما نرى « إيزيس » إيجابية في دفاعها . فهي تجوب المياه والقفار بحثاً عن زوجها . وتناضل في سبيله نضال الأبطال .

وهكذا يبدو مدى التغيير الذي طرأ على نظرة الحكيم إلى المرأة . فلم يعد عدواً لها بل أصبح من كبار المشيدين ببطولتها .
فما السر في كل هذا ؟

هل هو اكتمال نصف دين الأستاذ الحكيم . وما كان بعد ذلك من العيش في « التبات والنبات وانجباب البنين والبنات » ؟

«الصفقة» بين الانسانية والشعبية

حضرت مع المستشرق الروسي الأستاذ عبد الرحمن سلطانونوف مسرحية «الصفقة» للأستاذ توفيق الحكيم في مسرح الأزييكية حيث مثلتها الفرقة المصرية الحديثة . وقد أعجب بها الزميل الروسي إعجاباً كبيراً ورأى فيها تحولا كبيراً واستجابة واسعة من أدينا الكبير توفيق الحكيم للتيار الشعبي الذى ساد في بلادنا والعالم العربى المعاصر .

والواقع أن توفيق الحكيم يعتبر من أكثر كتابنا الكبار مرونة فكرواوسع أفق ومجاورة لتيار الفكر فى عصرنا حتى ولو ادعى التعادلية . ورفض - فى عناد وإصرار - أن ينحاز بكليته إلى تيار معين . وذلك لأن باطنه أكثر مرونة من ظاهر . وحقيقته أسهل استواء من عقله وإرادته . وربما كان هذا هو السبب فى تنوع اتجاهاته المسرحية والأدبية ذلك التنوع الواسع الذى يمتد من الذهنية والرمزية إلى سيكولوجية المجتمع ثم إلى الشعبية الواقعة الحية .

ومسرحية «الصفقة» ليست أول مسرحية يستجيب فيها توفيق الحكيم لحركتنا الشعبية الأخيرة . فقد سبق أن قدم للمسرح المصرى مسرحية «الأيدي الناعمة» التى عالج فيها أولئك المترفين الذين اضطرتهم الثورة إلى أن ينفضوا عنها غبار الكسل والاستعلاء ليعملوا كما يعمل جميع العاديين من الناس لكسب قوتهم الشريف .

ولكنه إذا كانت الأيدي الناعمة قد عالجت مشكلة نتجت عن الثورة بالنسبة لفئة من الناس . ورسمت حلا لهذه المشكلة - فإن مسرحية «الصفقة» قد عالجت مشكلة اجتماعية محزنة كانت سائدة قبل الثورة . وتفوقت مسرحية «الصفقة» لأنها لم تصور تلك الحالة تصويراً آلياً سطحياً كما تفعل الصحافة

أحياناً أو كما يفعل بعض المؤرخين . بل صورتها تصويراً إنسانياً عميقاً هو الذى يستحق الإبراز فى هذه المسرحية وقبل أى شىء آخر .

لقد عرفنا وعرفت الإنسانية كلها وسجل التاريخ مدى ما كان عليه الفلاح المصرى من ظلم واستغلال نتيجة لحرمانه من الأرض . ولكننا لم نكن قد كشفنا بعد عن العوامل النفسية المترابطة التى زادت هذه الحالة استفحالاً وتأصلاً .

نعم إن ظلم الإقطاعيين وتأصلهم وجشعهم وترفعهم المنحل كان سبباً فى خلق هذه الحالة . ولكنه لم يكن السبب الوحيد . بل أضيف إليه سبب آخر لا يقل قسوة وهو استخذاء الفلاحين أنفسهم وسيطرة الأوهام عليهم وهلعهم البالغ من قسوة الإقطاعيين وبطشهم . وهذا هو العنصر الإنسانى الهام الذى جعله توفيق الحكيم من المحركات الإنسانية لمأساة « الصفقة » التى صاغها فى صورة بكائية .

وتقوم مأساة « الصفقة » على قصة قطعت أرض أرادت إحدى الشركات أن تباعها . فجمع أهل القرية التى تقع فيها تلك القطعة المال اللازم لشراؤها وتوزيعها بينهم وبينما هم يعدون العدة لاستكمال الصفقة وإجراءاتها وإذا بهم يسمعون عن وصول إقطاعى الناحية « حامد بك أبو راجية » إلى محطة القرية . فيتسلط عليهم الوهم فوراً بأن هذا الإقطاعى قد حضر ليعاين الأرض قبل أن يذهب إلى الشركة ويستحوذ عليها . وذلك بالرغم من أن هذا الإقطاعى لم يكن له أى علم بهذه الصفقة ولا تفكير فى شراؤها . وإنما قد أتى لبعض شؤنه الخاصة . ويتشاور الفلاحون فى الطريقة التى يتخلصون بها من منافسة هذا الطاغية . ويعلن أحدهم استعدادة لقتله . ولكنهم لا يأخذون بهذا رأى خوفاً على حياتهم . وينتهى بهم الأمر إلى جمع مبلغ من المال - مالههم العصبى - ليقدموه للإقطاعى الطاغية فدية لصفقة الأرض . ولكن الإقطاعى يتظاهر أول الأمر بالتعفف وعزة النفس والاستعلاء . ولكنه لا يكاد يعلم بوجود الصفقة . وبسبب تقديم المال إليه حتى يكشر لهم عن نابه ويأبى التسليم لهم بالصفقة حتى بعد أن زادوا له فى الفدية . ويساومهم فى أعز ما يملكون وهو عرضهم . فيطلب الفتاة القروية الجميلة مبروكة التى لمحها بين أهل القرية . بحجة استخدامها خادماً لابنه

الصغير . وهنا يجتمع أهل القرية ويتشاورون في هذه الفدية الجديدة الفادحة .
ومخاضة أن مبروكة كانت مخطوبة لمحروس . أحد شبان القرية . ولكن قوة الشعب
وايمايته واستيقاظ وعيه لا تلبث أن تظهر في شخصية الفتاة مبروكة التي تقرر
الذهاب مع الإقطاعى إلى قصره وهى واثقة من نفسها ومن قدرتها على أن ترد
كيد الطاغية في نحوه وأن تشغله عن الصفقة مدة يومين اللازمين لإنجازاتها .
ولكن لها ما أرادت فإنها لم تكذب تستقر بقصر الإقطاعى حتى تظاهرت بأنها مصابة
بمرض الكوليرا الذى يعتبر القبيئ من أهم أعراضه . ونجحت الحيلة وحاصر
بوليس الصحة القصر مدة يومين لا يخرج منه أحد ولا يدخل إليه أحد حتى ركب
الوهم عقل حامد بك أوراكية الذى رأى أن يتخلص من الفتاة المريضة خوفاً
على حياته وحياة أسرته . فعادت مبروكة إلى قريتها عود الفاتحين الغزاة وكأنها
جان دارك المصرية التى خلصت قريتها من ظلم الإقطاعى وردت عنها الكيد .
وتختم المسرحية بإعلان نبأ انتهاء الصفقة لفلاحى القرية ثم زواج « مبروكة » من
محروس .

* * *

لقد سبق أن حدث مراراً مثل هذا الصراع بين الفلاحين والإقطاعيين على
تملك الأرض . وسيلتهم الأولى والوحيدة للإنتاج . وباستطاعة أى مؤرخ يقلب
أوراق الصحف المصرية الحديثة أن يجد أمثلة كهذا الصراع . ولكن الجديد فى
صفقة توفيق الحكيم هو استخدامه الناجح للعناصر النفسية التى عملت فى تحريك
هذه المسألة . ثم فى إظهاره لإيجابية الشعب الناتجة عن الوعى الجديد وقدرة هذا
الشعب على أن يكون - ممثلاً فى فتاة ريفية عادية - قادراً على استخدام العنصر
النفسى أيضاً وحيل الذكاء فى هذه المعركة الطاحنة . معركة الأرض والصراع
على تملكها كوسيلة للإنتاج . بل الوسيلة الوحيدة التى تضع حداً لاستغلال
الإنسان للإنسان . ذلك الاستغلال المزرى الذى كان سائداً فى الريف المصرى .

وبفضل استخدام الحكيم لهذه العناصر النفسية على أساس من الخيال الواقعى
السليم . استطاع المؤلف أن يعطى مسرحيته قيمة إنسانية خالدة . وقيمة درامية
بالغة الطرافة .

أما القيمة الإنسانية فتأتى من أن الناس - وبخاصة في ظروف معينة - قد تتحكم فيهم الأوهام أكثر مما تتحكم الحقائق . على نحو مارأينا فلاحى القرية يهلعون من وصول حامد بك أبو راجية إلى محطه قريتهم قبل أن يتبينوا حقيقة الدافع إلى قدومه . على نحو مارأينا حامد بك يهلع ويتدخل كيانه من خطر الكوليرا الموهوم .

وأما القيم الدرامية فتأتى من تلك المفاجئات المحكمة التى استطاع الحكيم بخيال موفق - أن ينفث بفضلها الحركة والتوثب المتجدد والتشويق الحاد فى مسرحيته . عندما كشف لنا عن سوء الفهم الذى تسرب إلى الفلاحين . والانقلاب الذى طرأ على حامد بك عند ما أدرك حقيقة تلك الجرأة التى أظهرتها مبروكة والتى لم نعرف علام تستند إلا بعد أن تكشفت الأمور عن تلك الحقيقة البارعة التى لجأت إليها فى تصنع مرض الكوليرا .

وهكذا جمعت هذه المسرحية بين الشعبية والإنسانية والقيم الدرامية . فى كل ما يكون مسرحية نجحت ذات قيمة باقية .

هذا ولقد أحس مخرجنا القدير فتوح نشاطى بالطابع الواضح فى مسرحية « الصفقة » . فركز عليه اهتمامه وغلبه فى أسلوب إخراجه . مستجيباً للتيار الشعبى العام الآخذ فى السيطرة على كافة فنوننا . ولذلك رأيناه يغلب اللهجة الشعبية على حوار المسرحية الذى كتبه المؤلف على نحو يمكن أن ينطق بالعامية أو بالعربية . ولكن العامية التى أخرجت بها المسرحية قد خلقت مع ذلك من كل ابتذال . كما طعم المخرج المسرحية بعدة أغان ورقصات شعبية قد كان من الممكن أن تصل إلى مستوى أرفع من ذلك وأجمل . ولكن المخرج له عذره لأنه لا يستطيع أن يخلق شيئاً من العدم . وفنوننا الشعبية لاتزال مجهولة غير مدروسة ولا مسجلة حتى يجد المخرج فى رصيدها ما يمكن أن يختاره ويتحمل مسؤولية هذا الاختبار .

وإذا كانت لنا بعض الملاحظات على الإخراج فهى تنصب بنوع خاص على طريقة فهم المخرج لطبائع أهل الريف الذين ليسوا من السذاجة إلى الحد الذى أظهرهم فيه . بل هم قوم علمتهم مصاعب الحياة شيئاً غير قليل من الحيطة

والدهاء . ولكن الأسلوب المسرحى قد ساق المخرج فيما يبدو إلى بعض المبالغة في إظهار سذاجتهم . فمن غير المعقول مثلا أن يجتمعوا للتشاور في مصير مبروكة على قيد خطوات من حامد بك أبو راجية الذى يظل في مكانه فترة طويلة إلى جوارهم . متظاهراً بالتهلى في مطالعة صحيفة بين يديه . كما أن الحركات التى يأتبها المرابى « الحاج عبد المعبود » في عد نقوده وتسليمها للفلاحين يبعد بها الإخراج المسرحى بعدا كبيراً عن واقع الحياة فى الريف .

وجاء التمثيل متمشياً مع نظرة المخرج إلى المسرحية . وهى النظرة التى تحتاج إلى تقرب أكثر من واقع الحياة الريفية فى الحركة والسكون والإشارة بل والثياب أحياناً . وذلك بالرغم من أن المؤلف قد شفع مسرحيته ببيان أوضح فيه أنه قد حرص فى مسرحيته على أن يدنبا أكثر مما يستطيع من واقع الحياة الريفية . وأن لا يلتمس أى نجاح ظاهرى عن طريق المبالغة والاستثارة المسرحية . بل إنه ليصرح بأنه يسعى فى هذه المسرحية إلى أن يستدرج جمهورنا ويجعله يعتاد تذوق النوع الطبيعى الذى لا يهدف إلى إضحاك أو إبكاء - ذلك النوع الذى يعرض عملية الحياة فى حقيقتها والأشخاص فى واقعيتهم حتى يرضى الجمهور بإخراج طبيعى وتمثيل واقعى بلا نكتة ولا مبالغة .

اللغة الثالثة التي اخترعها توفيق الحكيم

ثار في أحد مجالسنا الأدبية جدل شديد حول اللغة التي كتب بها الأستاذ توفيق الحكيم مسرحيته الشعبية الأخيرة «الصفقة» .

أما هذه اللغة فقد حددها توفيق الحكيم في بيان نشره في ذيل المسرحية استعرض فيه مشتقات استعمال العامية والفصحى في المسرح . ثم تحدث عن اللغة الثالثة التي كتب بها هذه المسرحية فقال : « كان لابد لي من تجربة ثالثة لايجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى . وهي في نفس الوقت - مما يمكن أن ينطقه الأشخاص . ولا ينافي طبائعهم ولا جوحياتهم ! . . . لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم . ويمكن أن تجرى على الألسنة في محيطه - تلك هي لغة هذه المسرحية : قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية . ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان . بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة بحسب نطقه الريني فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعاً للهجة إقليميه فيجد الكلام طبيعياً مما يمكن أن يصدر عن ريني . ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح . فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة . . . إذا نجحت في هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا تقرب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية . وثانيها - وهو الأهم - التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية . لتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفن » .

وقال أحد الحاضرين إن هذه اللغة الثالثة التي اخترعها أو أراد اختراعها الأستاذ توفيق الحكيم لن تستطيع الحياة أكثر مما استطاعت الإسبرانتو . وهي تلك اللغة التي اخترعها بعض العلماء في أعقاب الحرب العالمية الأولى ووضعوا لها قاموساً

ضحخا . وأرادوا أن تصبح لغة دولية يستعملها العالم كله كوسيلة للتقريب بين الشعوب . وعلى أمل أن يكون هذا التقريب عاملا من عوامل السلام الأبدى وعدم العودة إلى الحروب مرة أخرى .

وإذا كان بعض الأفراد هنا وهناك قد حاولوا أن يتعلموا تلك اللغة . فإن هذه المحاولات ظلت محدودة وانتهى الأمر بأن ماتت الإسبرانتو داخل معجمها الضخم .

وأضاف أديب ثان إن اللغة لا تخرع وإنما تنشأ نشأة طبيعية وفقا لمطالب الحياة وتتطور تبعا لقوانين عضوية ولغوية ثابتة يعرفها علماء اللغة تمام المعرفة . ومانسميه لغة عامية اليوم ليست وليدة فساد طرأ على اللغة الفصحى . بل هي تطور للغة الفصحى في أقطارها المختلفة وفقا لقوانين صوتية ونحوية مطردة . وقد استقرأ المستشرقون هذه القوانين وسجلوها كقواعد عامة للهجات العامية التي تشكلت في كل إقليم عرقي تبعا لعوامل يمكن استجلاؤها في سهولة . ولعل هذه الخصائص المحلية أوضح ما تكون في حركات المد التي هي في الحقيقة أحرف صامتة . ثم في الثبرات التي هي مواضع الارتكاز الصوتي . وقد وضعت بالفعل كتب لنحو كل من هذه اللهجات العامية في بلاد العرب المختلفة . فهناك نحو اللهجة المصرية ونحو اللهجة العراقية ونحو اللهجة المغربية وهكذا . .

وإذا كان علماء اللغة قد تحققوا من أن المصطلحات العلمية ذاتها لا يمكن أن تروج وتنتشر وتدخل في معاجم اللغات الحية إذا اخترعتها المجامع اللغوية . ولم تنشأ نشأة طبيعية نتيجة للضرورات العلمية التي تدفع رجال كل علم إلى خلقها . ونادوا بأن تقصر المجامع اللغوية مهمتها على تسجيل المصطلحات التي يخلقها أهل كل علم وفن . فكيف يمكن أن تخرع لغة ثالثة يكتب لها النجاح والانتشار .

وأضاف أديب ثالث إن نشأة اللغة نشأة طبيعية وفقا لمطالب الحياة والأدب لم يجعل من اللغة وسيلة للتعبير الذهني كرموز الجبر فحسب . بل أكسب كل لغة ظلالاتا وإيحاءات وشحنات عاطفية اكتسبتها من تكرار مرورها خلال النفس البشرية وتلونها بألوان تلك النفس . حتى أصبحت لكل لغة طبيعية قدرة على

الإيحاء والإثارة والتحريك . لا تملكها أية لغة مصطنعة تستعمل كرموز ذهنية أو وسائل لنقل المعنى فحسب من نفس إلى أخرى .

ولما كان الأدب لا يهدف إلى نقل المعاني فحسب . بل يتطلع إلى ما خلف المعاني من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية فإنه لا مفر للأدب من أن يستعمل لغة طبيعية لديها كل هذه الإمكانيات التي اكتسبها عبر الزمن . وبفضل رحلاتها المستمرة المتجددة خلال النفس البشرية .

هذا هو مجمل الاعتراضات التي أثارها أو يمكن أن يثيرها زملاؤنا الأدباء والأساتذة ضد هذه المحاولة التي قام بها توفيق الحكيم في مسرحية « الصفقة » .

ولكننا نلاحظ أن كل هذه الاعتراضات إنما تنهض فيما لو كانت لدينا لغة عربية موحدة أراد توفيق الحكيم أن يهجرها إلى لغة جديدة يخترعها اختراعاً . ونحن في الواقع لا نمتلك مثل هذه اللغة الحية المفهومة من الجميع . فلغتنا الفصحى قد نشأت وتجمدت في عصر وبيئة يخالفان عصرنا وبيئتنا . ولأسباب شتى لم تتطور تلك اللغة ولم يتسع صدرها لكثير من مطالب الحياة العصرية . ولبعض فنون الأدب التي أخذناها عن الغرب كفن الأدب المسرحي الذي لا بد فيه من لغة سهلة قريبة المنال وثيقة الصلة بواقع حياتنا الشعبية . فإذا كانت لدينا عدة لهجات عامية في أقطار العرب المختلفة فإن استعمال هذه اللهجات في أدب كالأدب المسرحي أو القصصي كفيلاً بأن يوسع الهوة بين شعوبنا العربية في الوقت الذي تنادى فيه بتوحيد هذه الشعوب كضرورة حيوية . وندعو فيه إلى القومية التي تعتبر اللغة الموحدة أهم مظاهرها .

هذا الوضع اللغوي الشاذ في مواجهة الضرورة هو الذي دعا الأستاذ توفيق الحكيم إلى محاولة الكتابة بهذه اللغة الثالثة . ونحن نقول ثالثة تجوزاً . لأنها في الواقع ليست غريبة عن اللغة العربية الفصحى غرابة تستحق معها أن تسمى « اسبرانتو عري » وإنما هي في حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها . على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقاً للتطور الصوتي الذي حدث في اللهجة .

وإذا كان توفيق الحكيم قد عدل عن استخدام أداة النفي المطردة في لهجتنا المصرية . وهى الشين أو مش ليستخدم أدوات النفي الفصحى . فإن هذا الاستخدام إذا كان قد أحدث بعض القلقة فإنه من الواجب اغتفار هذه 'القلقة فى سبيل الأهداف الكبيرة الأخرى التى تسعى إليها هذه المحاولة .

والمحاولة بعد ذلك تعتبر محاولة حية . لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب بل بفضل الاتجاه النفسى الذى نحسه فيها . فهو اتجاه الشعب فى تفكيره ومعتقداته . وبذلك استطاع أن ينقذ ما يجب أن تملكه لغة فن شعبي كالمسرح من ظلال وإيجاءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية . ولنقتبس من حوار هذه المسرحية الفريدة فقرة قصيرة نثين فيها خصائص هذه اللغة . ولتكن هذه الفقرة جزءاً من الحوار الذى يدور بين بعض الفلاحين من جهة والبيك ووكيله من جهة أخرى حول تنازل البيك عن مزاحمة الفلاحين فى شراء الأرض التى ستبيعها الشركة البلجيكية :

سعداوى : البيك قبل ؟ !

الوكيل : قبل لأجل خاطركم . . ولو أن فيها تضحية كبيرة ! . . لكن سعادته تفضل وتكرم وتعطف وقبل يضحى بمصالحه ويترك لكم كل الصفقة . . .

عوضين « فى ارتياب » : كلام جد النوبة ؟ !

الوكيل : كلام نهائى . .

سعداوى : على الله ما يكون بعدها رجوع ! . .

البيك : كلام شرف « ياسعداوى » !

سعداوى : ونعم بكلامك ياسعادة البيك . . لكن . .

البيك : قلت لك كلمتنا واحدة !

عوضين : نقرأ الفاتحة ؟ ! . .

اليك : وهو كذلك . . نقرأ الفاتحة !

وواضح من هذا الحوار أن مفرداته كلها عربية فصيحة . وأن الجمل قد ركبت تركيباً عربياً مستقيماً في جملته . وإن تكن بعض الألفاظ قد استخدمت بمعناها الشعبية مثل كلمة « نوبة » بمعنى مرة . وهو تطور أو انتقال لغوى سهل الإدراك . كما أن الكاتب قد استعاض بالتنغم الصوتي عن مآزق استخدام أداة الإشارة الفصيحة « هذه » التي توضع قبل الاسم في الفصحى . وأداة الإشارة العامية « دى » التي توضع بعد الاسم في لهجتنا المصرية . فلم يقل « هذه النوبة » و« النوبة دى » . كما أنه استغنى عن « الشين » التي تستخدم في لهجتنا العامية كقطع مكمل للنفي . ومع ذلك استقام له النفي بأداته الفصيحة . في عبارة « على الله ما يكونش بعدها رجوع » . وإن كنا نلاحظ أن هذه « الشين » قد أخذت تسقط أحياناً في بعض عباراتنا الشعبية المنفية . حتى يمكن القول بأن عبارة « على الله ما يكون بعدها رجوع » قد أصبحت الآن من التعبيرات العامية الدارجة . نتيجة لتطور عكسي ملحوظ نحو العودة إلى الفصحى نتيجة لانتشار التعليم . وفي كل هذا ما يدل على أن توفيق الحكيم لم يحاول خلق « اسيرانتو » عربى بل سار في اتجاه التصور العكسى المذكور . محاولا التقرب بين الفصحى والعامية على نحو تتحقق معه ميزة اللغتين . وهي محاولة يستحق التجربة بل التشجيع . لأن نجاحها قد يحل مشكلة عويصة في فن كبير كفن المسرح الذى لا يزال يجاهد في سبيل التغلب على العقبات التى تقف في سبيله . وفي مقدمتها عقبة اللغة والتأرجح بين قطبيها . وبخاصة إذا ذكرنا أن محاولة توفيق الحكيم لم تحرم لغته الثالثة من إمكانياتها الفنية المختلفة . فهى تجمع إلى القدرة على التعبير والإيحاء ذلك القرب الواجب من الشعب وعقليته . فضلاً عن ذلك العصير الشعبى الذى يكسبها نكهة خاصة أليفة .

وفي اعتقادى أن هذه المحاولة لن تفشل وأنها خليقة بأن تصيب النجاح عند جميع الطبقات بمستوياتها الثقافية واللغوية المتباينة . وعلى أية حال فالتجربة هى خير وسيلة للمعرفة الأكيدة والحكم الصحيح .

عودة الشباب

تعرض الفرقة القومية الآن بمسرح الأذربكية مسرحية « عودة الشباب » لتوفيق الحكيم . وهي ليست مسرحية جديدة لأن توفيق الحكيم كتبها منذ سنوات ونشرها في المجلد الضخم « مسرح المجتمع » باسم « لو عرف للشباب » . وإنما الجديد هو أن توفيق الحكيم قد ترجمها من الفصحى إلى العامية ترجمة شبه حرفية وغير عنوانها .

بل إن المسرحية ليست جديدة في فكرتها على توفيق الحكيم نفسه . لأنه كان قد سبق إلى علاج نفس الفكرة . ولكن على نحو أكثر نجاحاً في مسرحيته الأولى الكبيرة « أهل الكهف » فكلتا المسرحيتين تقوم على فكرة واحدة هي محاولة الإفلات من إطار الزمن . ثم تدبير النتائج التي يمكن أن تترتب على ذلك . وفي النهاية عودة إلى ذلك الإطار خوفاً من هول تلك النتائج . وتسليماً بجمية التزام كل كائن بشري مكانه في الصف . والا تعقدت الحياة بل وفقدت مضمونها .

فمسرحية « أهل الكهف » تقوم على فكرة دينية خارقة هي نوم أهل الكهف وكلهم قطمير ثلاثة قرون . ثم صحوهم من هذا النوم الطويل وما ترتب على هذا الصحو من نتائج . حيث وجد كل منهم أن الحياة لم يعد لها معنى بعد ذلك . لأن الحياة ليست جوهرًا في ذاته بل هي مجموعة الروابط والعلاقات التي تقوم بين كل منا وبين ما يحوطه من ناس وأشياء . فهذا واحد من أهل الكهف صحا يبحث عن بيته فلا يجده . بل يجد مكانه سوقاً عامة . وهذا آخر يبحث عن غنمه فلا يجدها . وهذا ثالث يلتقي فتاة فيحسبها حبيبته الأولى . ولكنه لا يلبث أن يتبين أنه قد شبه له . وهذه كل مظاهر الحياة ووسائلها قد تغيرت بما فيها النقود التي كانوا يتعاملون بها . وعندما يتقن أهل الكهف من أن الحياة التي يعرفونها قد ماتت فعلا لا يرون بداً من أن يعودواهم بأنفسهم إلى الكهف ليستأنفوا نومهم

الأبدى . بل ويلحقوا بهم الكلب قطمير في ذلك . لأن هذا القانون العام لا ينطبق عليهم وحدهم . بل ينطبق على الحيوانات أيضاً التي قدر لها أن تلتزم هي الأخرى مكانها في الصف . وإلا فقدت حياتها كل معنى بل وكل طاقة على الاستمرار .

ومسرحية « عودة الشباب » تقوم على فكرة علمية خارقة أو لاتزال خارقة حتى اليوم هي اكتشاف عقار يعود بالإنسان إلى الخلف . أى يرد الشيوخ إلى الشباب . وبذلك يخرجهم هو الآخر من إطار الزمن وإن يكن خروجهم هذه المرة إلى الخلف لا إلى الأمام كما خرج أهل الكهف . ولكن النتيجة في الحالتين واحدة . وهى الخروج من الصف ثم محاولة تدبر النتائج التي قد تسفر عن ذلك . وما تؤدي إليه هذه النتائج من عودة أيضاً إلى الصف كما عاد أهل الكهف تماماً . لأن توفيق الحكيم التعادلى المسالم المحافظ ليس في طاقته ولا في مزاجه ما يدعوه إلى دفع شخصياته نحو الصمود في مثل هذا التمرد على إطار الزمن أو رتابة الزمن . ولذلك نرى الشيخ الذى يرده العقار إلى الشباب في هذه المسرحية يعود راضياً بل متلهفاً إلى شيخوخته كما كان . ليرديه الموت على خشبة المسرح يوم استدعائه لتأليف الوزارة .

ومسرحية « أهل الكهف » استطاعت القصة الدينية التي رواها القرآن عن تاريخ المسيحية في أيام اضطهادها الأولى كما روتها الكتب المسيحية أن تمد توفيق الحكيم بهيكل متناسق للأحداث . بينما لم يجد توفيق مثل هذا الهيكل عندما كتب « عودة الشباب » فاضطرب هذا الهيكل بين يديه . حتى لنظن أول الأمر أن الدكتور طلعت قد أعطى صديقه رفقي باشا . الشيخ الفاني حقنة من إكسير الحياة الذي أعاد إليه شباب العشرين وتجري أحداث المسرحية على هذا الأساس حتى إذا أشرفت على نهايتها وأراد المؤلف لبطل مسرحيته أن يعود إلى شيخوخته كما كان لتجنب النتائج المسرفة التي رتبها المؤلف على العودة إلى الشباب . لم يجد توفيق الحكيم وسيلة إلى هذه الخاتمة غير انتقال مفتعل يعود بنا إلى مشهد الانقلاب الأول حيث نعلم أن صديق باشا رفقي لم يأخذ حقنة إكسير الحياة بل

أخذ حقنة عادية ضد الجلطة القلبية نام على أثرها نومة رأى فيها حلمًا تضمن جميع المشاهد التي عرضت علينا منذ عودته إلى الشباب حتى صحوه وارتداده إلى الشخوخة من جديد .

على أننا قد نستطيع التسليم بهذه الطريقة التي لم يكن لها من مبرر مادام المؤلف قد أراد أن ينقلنا إلى عالم الحوارق العلمية كما نقلنا من قبل في « أهل الكهف » إلى عالم الحوارق الدينية . وبخاصة وأنا اليوم في عصر المعجزات العلمية . ولكن الذي نستطيع التسليم به هو خروج المؤلف على كل منطق في دراسته للنتائج التي يمكن أن تترتب على المعجزة الأولى وإلا فقدت المسرحية كل قيمتها الذهنية . فالأديب المفكر من حقه أن يتخذ نقطة للبدء فرضاً خيالياً يفترضه . أو معجزة علمية أو دينية يتخيلها أو يسمع بها ولكن من واجبه بعد إرساء هذا الفرض أن يلتزم منطق الحياة الدقيق ليستطيع بعد ذلك أن يقنعنا بأنه ليس في الإمكان خير مما كان على نحو ما يريد توفيق الحكيم في مسرحيته المذكورتين .

وفي هذه الحقيقة يتلخص الفارق الكبير بين « أهل الكهف » و « عودة الشباب » . ففي « أهل الكهف » منذ أن صحا النوام لم يحدث إلا ما يتمشى أو يمكن أن يتمشى مع منطق الحياة . وكل ما أصاب أهل الكهف من اضطراب وحريرة جاء طبيعياً متمشياً مع منطق الحياة ذاتها . وأما ما حدث بعد عودة صديق باشا رفقي إلى الشباب في « عودة الشباب » فأغلبه كاذب مفتعل لا يمكن أن يتمشى مع أى منطق . وإلا فما الداعي لأن يصاب الدكتور طلعت حرب بالجنون أو ما يشبه الجنون لمجرد أن عاد الشباب إلى الشيخ الفاني . مع أن هذه النتيجة كانت هدفه الأسمى من جميع أبحاثه العلمية هو وأستاذه الذي لم نره . وقد جرب الإكسير الجديد من قبل على عدد من الأرناب واغبط بنجاح تجاربه عليها ؟

ثم هل يعقل أن تخفى شخصية صديق باشا رفقي بعد عودته إلى الشباب حتى على زوجته وبنته الشابة نبيلة ؟ بل هل يعقل أن تعود لصديق باشا رفقي حيوية

الشباب العارم ثم تكبت حكمة الشيوخ هذه الحيوية بدعوى أن جسم صديق باشا وحده هو الذى عاد إلى الشباب دون روحه ، بل دون أن يحدث على الأقل صراع بين حيوية الشباب وحكمة الشيوخ فى نفسه ؟ وباستطاعتنا أن نناقش فى ضوء المنطق جميع الأحداث الأخرى التى تلت العودة إلى الشباب مثل إعلان وفاة الباشا بعد تجمد أمواله فى البنك وعجز ذويه عن التعرف عليه ، وما من شك فى أن هذه المناقشة لا بد أن تنتهى بنا إلى الجزم بأن مسرحية « عودة الشباب » ليست من نوع المسرح الذهنى الجيد الذى حمدناه لتوفيق الحكم فى مسرحية « أهل الكهف » بل هى مجرد « فتازيا » غير متسقة الخيال فاقدة أهم أساس لمثل هذا المسرح الذهنى الجيد ، الذى قد تكون نقطة البدء فيه أسطورة أو معجزة ، ولكنه لا بد أن يلتزم منطق الحياة فى أدق خطواته حتى يستطيع أن يؤيد بعد ذلك ما يشاء من حقائق تلك الحياة وفقاً لمعتقدات المؤلف عن طريق ما يسميه المناطقة « بالدليل العكسى »

ومسرحية عودة الشباب نحس فيها بتخلخل البناء الفنى ، ويكتفى للتدليل على ذلك ما نحس به فى وضوح من أن الانتقال من فصل إلى آخر ليس انتقالاً طبيعياً بحيث ينبثق كل فصل عن سابقه ويبنى عليه كما تبنى اللبنة فوق الأخرى ، بل نرى شخصيات المسرحية يدعو بعضهم بعضاً . أو على الأصح يحملهم المؤلف على أن يدعو بعضهم بعضاً إلى الانتقال من فصل إلى آخر ، وبخاصة فى الانتقال من الفصل الثالث إلى الفصل الرابع والأخير الذى افتعل فيه المؤلف الخاتمة بحيث نسمع أحد الممثلين وهو صديق باشا نفسه يدعو زملاءه إلى العودة إلى مكان المشهد الأول فى منزل سعادته ليساعدوا الدكتور طلعت على استرداد عقله وتذكره كل ما حدث ، وإذا بنا نقاجاً لا بشفاء الدكتور فحسب بل ويأن كل ما حدث لم يكن إلا حلماً .

وأما عن الأداء التمثيلى فقد أحسست هذه المرة بأن فن التمثيل قد وصل عندنا إلى خير مما وصل إليه حتى اليوم فن التأليف المسرحى ، فجميع مسرحياتنا المحلية

نلاحظ أن ممثلينا ومخرجينا ينجحون غالباً في أن يجعلوا منها شيئاً تروق مشاهدته .
بينما لا يزال التأليف المسرحي يتعثر حتى بين كبار أدبائنا . ولعل السبب في ذلك
أن فن التمثيل قد قدم به العهد في بلادنا وأخذت أصواته تثبت وتتضح . بينما
لا يزال ما يمكن أن نسميه بالأدب التمثيلي في أولى مراحلها .

توفيق الحكيم في مهب الرياح

١ - المؤلف المسرحي والأساطير

لقد اغتبطت أيما اغتباط بما لاحظته من اهتمام النقاد بمسرحية إيزيس لأدينا الكبير توفيق الحكيم وإن كنت قد أشفت على من تلك الرياح التي أخذت تتجاذبه هو ومخرج مسرحيته القدير الأستاذ نبيل الألفي .

وأنا لا أريد أن أناقش كل ما أثير حول هذه المسرحية من آراء . كثير منها لا غناء فيه وإنما أقف عند قضية عامة لا بد من إيضاحها لأنها لا تمس إيزيس وتوفيق الحكيم فحسب ، بل تمس جميع المسرحيات والقصص التي يمكن أن يستقى أدياؤها مادتها من الأساطير .

وهذه القضية هي : إلى أي مدى يحق للأديب أن يغير من وقائع الأسطورة فضلاً عن بعض مراميها . ويدعوني إلى مناقشة هذه القضية الهامة ما أبداه بعض نقادنا المثقفين ثقافة واسعة . مثل الدكتور لويس عوض من آراء لا أستطيع أن أقره عليها . وأخشى أن تستقر في أذهان نقادنا الشبان .

وهذه الآراء تذهب إلى أن الأديب ليس من حقه أن يغير من وقائع الأسطورة ولا أن يتصرف في دلالتها على نحو ما فعل الأستاذ الحكيم عند ما جعل إيزيس تحمل من أوزوريس فعلاً لا من روحه على نحو ما جاء في الأسطورة القديمة التي يرى فيها الدكتور لويس عوض شبيهاً بقصة العذراء ، ويرى في إيزيس وأوزوريس وهورس ثالثاً يشبه الثالوث المسيحي المقدس المكون من الأب والابن وروح القدس أو على نحو ما فعل عندما جعل حوريس هو الذي يحاكم بدلا من إيزيس كما ورد في الأسطورة القديمة وجعل ماضيه هو الشعب . لا إله الأعماق «توت» كما ورد في الأسطورة القديمة أيضاً . وفي الحق إنى لا أدري

إلى أى أساس يمكن أن يستند مثل هذا الرأي . مع أن الذى نعرفه جميعاً هو أن الأدباء العالمين لم يبيحوا لأنفسهم حق التصرف فى الأساطير ودلالاتها فحسب . بل وأباحوا لأنفسهم حق التصرف فى التاريخ نفسه . حتى لئزى أكبر أديب فرنسى تخصص فى كتابة القصص التاريخية وهو ديماس الأب .

يقول فى هذا الصدد « التاريخ ؟ من يعرفه ؟ . إن هو إلا مشجب أعلق عليه لوحاتى » !

وهاهو برناردشو لا يغير فى أحداث أسطورة بيجاليون الشهيرة فحسب بل ويعرض عن جميع وقائعها ليصوغ قضية جديدة من واقع الحياة لا تحتفظ من الأسطورة اليونانية القديمة إلا ببعض دلالاتها .

فبيجاليون فى الأسطورة القديمة فنان صنع تمثالا جميلا لامرأة سماها جالاتيه ثم راقه جمالها فطلب إلى كبير الآلهة زيس أن ينث الحياة فى التمثال حتى يتزوج جالاتيه التى خلقها بفنه . ويتم له ما يريد . ولكنه يعود بعد ذلك فيندم على ما طلب . ويضرع إلى الإله من جديد أن يحيل جالاتيه إلى تمثال من جديد . وفى كل هذا رمز لما يعانیه من حيرة وتردد بين الفن والحياة . وجاء برناردشو الاشتراكى فجعل من بيجاليون رجلا من أرستقراطية لندن يتبنى بنتاً من السوقه ويتولى تربيتها وتهذيبها حتى أصبحت فتاة مهذبة تستهوى الفؤاد . وأحبها بوعى منه أو بغير وعى وطلب الزواج منها . وفى كل هذا ما يرمز إلى أنه ليس هناك إنسان متخلف سوقى بطبيعته . وإنما المجتمع هو الذى يحكم عليه بالتخلف والسوقية حتى إذا أتاحت له الظروف خروجاً من هذا التخلف والسوقية أصبح إنساناً مهذباً راقياً سوى الفؤاد .

هذا هو ما فعله برناردشو بأسطورة بيجاليون . ومع ذلك لم نر أو نسمع ناقدا يعيب شو لتصرفه فى هذه الأسطورة على هذا النحو وإهداره ووقائعها الأسطورية ، بل رأيناهم يجمعون على الإشادة بعبقريته شو وقدرته الحارقة على أن يستخدم الأساطير فى عرض ما يريد من رأى ودلالة على نحو فى واقعى رائع . بل لقد سبق لى أنا نفسى أن أخذت على الأستاذ الحكيم منذ أكثر من عشرة أعوام أنه لم يستطع أن يعالج أسطورة بيجاليون فى مسرحيته التى استقاها منها علاجاً

واقعيًا . وأن يجيل شخصياتها الأسطورية إلى إناس ينبضون بالحياة وتمتدد أبعادها النفسية والاجتماعية وقسمات حياتهم على نحو ما فعل شو مثلاً . وباستطاعة من يريد أن يراجع هذا المقال في كتابنا « في الميزان الجديد » .

وفي اعتقادي أن الأستاذ الحكيم قد استجاب لما وجه إلى مسرحه الرمزي الذهني من نقد تزيه . وأنه قد تطور في إنتاجه الأدبي نحو الواقعية الحية التي دعا إليها . أو على الأقل قد أخذ يعود إلى إنتاجه الواقعي الذي طالعنا به في مستهل إنتاجه الأدبي الحبيب في قصة « عودة الروح » . وجاءت مسرحية إيزيس دليلاً على هذا التطور أو تلك العودة إلى اتجاهه المبكر .

فتوفيق الحكيم في مسرحية « إيزيس » قد أراد - وله مطلق الحرية فيما أراد - بل وله الشكر على ما أراد - أن يتزل بالأسطورة القديمة من غياهب السماء إلى وضوح الأرض . وهو لا يريد أن يرى في إيزيس إلهة خرافية تحمل من نسر يرمز لروح أوزوريس على نحو ما ترمز الحمامة لروح القدس في المسيحية . بل يريد أن يجعل منها المرأة المصرية كما كانت في عهد الفراعنة وكما لا تزال حتى اليوم . على نحو ما أوضح في « عودة الروح » حيث نرى باشمهندس الرى يجمع الأدلة والبراهين ليثبت أن مصر القديمة لم تمت بل لا تزال حية في مصر الجديدة . وعلى أساس هذا الفهم لم يعد هناك مجال لأن نسأل توفيق الحكيم لماذا جعل من النقاب الذي تريديه إيزيس مجرد حجاب تستر به بدلاً من رمز للأسرار التي كانت تحتويها إيزيس في الأسطورة القديمة .

ولقد حرص توفيق الحكيم نفسه على أن يلفتنا إلى وجهة نظره التي اختارها في معالجة هذه الأسطورة . وذلك في تذييل ألحقه بمسرحيته المطبوعة . قارن فيه بين إيزيس التي يرى فيها أتمودجا للمرأة المصرية وبين بنيلوب التي جعل منها شاعر اليونان الخالد هوميروس في الأوديسا - نموذجاً للمرأة اليونانية . وإذا كانت المرأتان متفتتان عند المؤلف المصري والمؤلف اليوناني في الوفاء للزوج وفاء أمينا كاملاً . فإن المرأة المصرية عند كاتبنا الكبير قد تميزت عن المرأة اليونانية الهوميرية بأنها امرأة إيجابية فعالة لا سلبية صابرة . فبنيلوب اليونانية نراها ترفض الزواج من الخطاب

الذين حاولوا إيهامها بأن زوجها لن يعود ولكنها تقاومهم مقاومة إيجابية بل تلجأ إلى حيلة سلبية . فتعدهم بأنها ستختار منهم زوجا بمجرد أن تنتهى من ثوب أخذت تطرزه . وكانت تنقص بالليل ما تطرزه بالنهار . حتى تطيل الزمن . لعل زوجها يعود فراراً من إلحاح الخاطئين . وذلك بينا المرأة المصرية عند توفيق الحكيم لا تقنع بالقرار في عقر دارها انتظاراً لعودة زوجها أو معرفة أنباءه . بل تخرج لتبحث عنه في شجاعة وتحوض في سبيله الأهوال وتقطع الفيافي والقفار . ولا ترهب الطاغية « طيفون » وأذنا به . بل تجالدهم جميعاً في صلابة وحزم وحتى عندما تفقد زوجها نهائياً لا يتسرب اليأس إلى قلبها بل تستمر في كفاحها وفي تنشئة ابنتها حوريس حتى يبلغ أشده ويتنقم لأبيه وينتزع الملك من طيفون الطاغية المغتصب . وتستخدم في ذلك كافة السبل حتى نراها تحارب الشرف في واقعية صامدة .

ولقد كان من المتوقع أن يصيب الأستاذ نبيل الألفي مخرج إيزيس ما أصاب مؤلفها الكبير توفيق الحكيم . فوجد نفسه هو أيضاً في مهب الريح . ولا غرابة في ذلك . فوقف المخرج من المسرحية قد كان شديد الشبه بموقف المؤلف من الأسطورة القديمة . وكما أن النقد قد حير الحكيم بين الواقع والرمز فإنه قد أنزل أيضاً نفس الحيرة بالمخرج .

ولما كان نبيل الألفي من شبابنا المجتهدين المثقفين . فإنه بلا ريب قد درس الأسطورة القديمة كما درس المسرحية التي طلب إليه إخراجها وقارن بينهما . وأحس بما أراد المؤلف من إنزال وقائعها من غياهب السماء كما قلنا - إلى وضوح الواقع الحي . كما استقرت بنفسه بعض الرموز من ثنايا الأسطورة القديمة . وظهر كل هذا في طريقة إخراجها للمسرحية . وفي هذا تفسير لبعض ما لفظ به نفر من النقاد عندما انتقدوا مثلاً ظهور شبح أوزوريس في ختام المسرحية مطلاً من السماء ليبارك روح جهاد زوجته الوفية إيزيس وابنه الناهض حوريس وانتصارهما . زاعمين أن آلهة المصريين القدماء ألم يكونوا يطلون من السماء . وناسين أو متناسين أن المؤلف نفسه قد أراد - وله مطلق الحرية كما قلنا فيما أراد -

أن ينقل الأسطورة إلى الحياة الإنسانية المعاصرة في وطننا . الذى يؤمن بأن الأرواح تطل من السماء . وكذلك الأمر فيما حرض المخرج على أن ينقذه من بعض رموز الأسطورة القديمة مثل ذلك الرمز الجميل الخالد الذى يقول بأن الرجل الحير لا يمكن أن يبتلعه الفناء . بل لابد أن يخلد فى آثاره . وقد أبرز المخرج الموهوب هذا الرمز عندما اختار شجرة عاتية إلى جوار قصر ملك بيلوس . واذ بنا نشاهد فى داخلها ذلك الصندوق الذى احتوى أوزوريس عندما غدر به طيفون رمز البشر وأغلق عليه ذلك الصندوق وألقى به فى مياه النيل لئيلعه الفناء . ولكنه لم يفن ولا يمكن أن يفنى بل خلد فى آثاره من نبت وخير . على نحو ما خلد من اليونان بروميشيوس الذى نغم عليه زيس لأنه أتى البشر بقبس من نار الشمس كرمز للحضارة . ووسائلها المثمرة .

٢ - المؤلف المسرحي والأساطير والتاريخ

يعود صديقنا الدكتور لويس عوض فيؤكد في جريدة «الشعب» رأيه في الخطر على الأديب والفنان أن يغير كل من الوقائع الجوهرية أو من المضمون الحيوي في الأساطير التي يتخذها مادة لأدبه أو فنه . وذلك في مقال نشره بالجريدة تعليقاً أو رداً على مقال الذي نشرته في الجريدة نفسها بعنوان «توفيق الحكيم في مهب الرياح» ودافعت فيه عن حق الحكيم وغيره من الأديباء والفنانين في التصرف في الأساطير بل وفي التاريخ . في الوقائع والمضمون وفقاً لما يريدون التعبير عنه من مشاكل حياتهم أو حياة عصرهم . لأنهم ليسوا مؤرخين حتى يلتزموا من وقائع الماضي والآراء والمعتقدات التي تحملها تلك الوقائع أو تصدر عنها .

ولسنا نشك في أن صديقنا الدكتور لويس عوض قد قرأ مقالا لسينجارن عن النقد الجديد . وفي هذا المقال يوضح الأستاذ سينجارن إحدى البديهيات التي يراها كسباً جديداً من مكاسب النقد . وهي أن الأديب أو الفنان لا يعود إلى التاريخ أو الأساطير ليعث الماضي . بل ليتخذ منها وسيلة لمعالجة مشاكل حياته أو حياة عصره أو وعاء يسكب فيه أفكاره . وأحاسيسه . وما الأساطير أو التاريخ عندئذ إلا كالمسار الذي يشجب فيه الفنان لوحاته كما قال «دوماس» الكبير . فيقول سينجارن كما ترجم الدكتور رشاد رشدي - «وقد تخلصنا أيضاً من تاريخ ونقد الموضوعات الشعرية . فلا نستطيع أن نقول إن أسكيلوس قد عالج نفس قصة «بروميثيوس» التي عالجها شيلي . ولا أن نقارن بين قصة «فرانسيسكا» دار تيمى» كما عالجها كل من دانتي ودانتيوتزو . فبروميثيوس لا يعدو أن يكون عنواناً لا يعبر عن قصة إغريقية بل عن إدراك شيلي الفني للحياة . وهو الشيء الذي يجب أن يهتم ناقد الشعر دون غيره من الأشياء . وهنا يجدر بنا أن نرد

على هؤلاء النقاد الذى يتطلبون من مادة الشعر أن تكون مأخوذة من العصر الذى يعيش فيه الشاعر . فلو أننا حولناهم حق تقرير مادة الشعر قبل أن يكتب أو فرض مواضيع دون أخرى على الشعراء لسألناهم كيف يستطيع الشاعر معها حاول أن يصوغ شعره من مادة لا يكون مصدرها عصره . فشاعر القرن العشرين وهو يعالج موضوعات يتخيل أن بينها وبين حياة قداماء الإغريق أو المصريين علاقة إنما يعالج في الحقيقة عصره فيما عدا التفاصيل السطحية الخارجية . وقد ظل المتشائمون منذ أن بدأ الإنسان حياته الفنية إلى يومنا هذا يقولون بأن لا جديد في الفن . لأن موضوعات الفن قديمة . لا تتغير . على أن عكس هذا صحيح . لأنه لا وجود للموضوعات القديمة . إذ أن خيال الشاعر يجعل من كل موضوع يعالجه موضوعاً جديداً يختلف كل الاختلاف عن غيره من الموضوعات .

ومحاول صديقنا الدكتور لويس أن يضع للأديب والفنان حدوداً يبيح له في داخلها التصرف في الأساطير القديمة . ولكنه فيما يبدو لم يستطع أن يرسم هذه الحدود في دقة « فهو حيناً يحظر عليه تغيير الوقائع الجوهرية أو تغيير المضمون الحيوى . وأحياناً يبيح له حق التفسير الجديد وتحميل الرموز معاني جديدة . دون أن يبين الحد الفاصل بين التفسير والمضمون الحيوى . مع أن الرموز في مجموعها هي التي تكون المضمون الحيوى . وها هو جان بول سارتر مثلاً يتناول أسطورة أوريسست الذى قتل أمه انتقاماً لأبيه . فطارده الندم الإلهي معالجة وجودية يرمز فيها لهذا الندم بالذباب الذى لا يعبا به أورست بل ويتحداه .

ومع ذلك لم نسمع أن أحداً قد انتقد سارتر من حيث مبدأ احترام الأساطير وعدم التغيير في وقائعها الجوهرية أو مضمونها الحيوى . وكل هذا مع العلم بأن سارتر لم يقف عند حد التفسير الذى يبيحه صديقنا الدكتور لويس - بل تعداه إلى المضمون الحيوى نفسه . وإن كنا نخشى أن يزعم الدكتور لويس في حالة سارتر ما زعمه في حالة « شو » عندما قال إن شو لم يعالج أسطورة بيجاليون الإغريقية بل خلق قصة جديدة . وذلك بالرغم من أن قصة أو مسرحية شو إنما

تقوم على المضمون الحيوى للأسطورة القديمة . وهو حب الإنسان لما ينتج من ولد أو عمل فنى .

وإذا كان صديقنا العنيد الدكتور لويس يريد أن يحظر على الأديب أن يغير من الوقائع الجوهرية للأساطير أو من مضمونها الحيوى . فماذا عساه يفعل بالأديب أو الفنان الذى يغير فى وقائع التاريخ نفسه . أو مضمونه الحيوى . وإنما لنحمد الله لأن برناردشو قد أفلت من رقابة الدكتور لويس القاسية عندما كتب مسرحيته الشهيرة «قيصر وكيلوباترة» وصور فيها قيصر رجلا عظيماً مترفعاً وتستهويه «كيلوباترة» بل ينظر إليها من عل . ويعاملها كالكلمة الصغيرة . وذلك مع أن وقائع التاريخ الجوهرية تقول إن عظمة قيصر لم تمنعه من أن يقع فى حبال كيلوباترة بل أن ينجب منها طفلاً هو قيصرون . وأن تكون هذه المغامرة من الأسباب التى دعت إلى اغتيال قيصر وضياع الملك من بين يديه . ثم ما رأى صديقنا فى ذلك التفاوت العجيب الذى نراه عند من كتبوا قصة جان دارك فجعل بعضهم . مثل ميشيليه منها قديسة . بينما جعل منها آخرون . مثل فولتير فتاة مسكينة مريضة بالمسترا . وهل هذا التفاوت يمس المضمون الحيوى أم هو داخل فى حدود التفسير الذى يبيحه الدكتور لويس ؟

وعندنا التحكم الذى يريد صديقنا العنيد أن يفرضه لا يقوم على أساس من تقليد أدبى . أو رأى نقدى سليم . فضلاً عن استحالة تحديد الخطر والإباحة . وإنما الرأى السليم هو أن للأديب أو الفنان الحق من حيث المبدأ فى أن يغير من الوقائع ومن المضمون كيفما يختار لفنه . وللناقد بعد ذلك أن يناقشه فيما اختار من تغيير وفى حكمته وهدفه واستقامته مع بقيه الوقائع ومع أصول فنه .

ونحن لم نكتب ما كتبنا للدفاع عن توفيق الحكيم وحده بل للدفاع عن قضية أدبية عامة . وهى حق الأديب أو الفنان فى التصرف فى الأساطير .

وأما مدى نجاح توفيق الحكيم أو غيره فى هذا التغيير فنقده ليس مباحاً فحسب . بل واجباً . لنحكم له أو عليه .

وتوفيق الحكيم نفسه قد سبق له أن غير في بعض الأساطير التي عالجها . وقد عيناه في شدة أمام الطلبة وفي الصحف . وذلك على نحو ما فعل مثلاً في أسطورة «أوديب» حيث نراه يجعل «أوديب» يحاول أن يواصل معاشرته أمه معاشرته الأزواج . بعد اكتشافه الحقيقة وتأكده من أنه قد قتل أباه وتزوج من أمه . وكل ذلك بحجة استمرار الصراع بين ما يسميه الحكيم نفسه «الواقع» و «الحقيقة» . فالواقع أن أوديب يعاشر أمه معاشرته الأزواج بل ويعشقها . والحقيقة أن زوجته المعشوقة هي أمه . ونحن لا نعيب هذا التغيير الخطير في الأسطورة القديمة لأنه يصدّم مشاعرنا الإنسانية والأخلاقية فحسب . بل نعيبه أيضاً لأنه يخالف أصول التفكير والفن فهذا الصراع المزعوم بين الواقع والحقيقة إنما كان موجوداً في مرحلة البحث عن الحقيقة الضالة . وأما بعد التأكد من هذه الحقيقة . والكشف عنها كشفاً تاماً - فإن هذا الصراع يعتبر منتهياً ويجب أن ينتهى على النحو الفاجع الذي اختاره عملاق التراجيديا سوفوكليس عندما جعل جوكاست تتحدر بمجرد اكتشاف هذه الحقيقة . وأوديب يفتق عينيه ويهم على وجهه في الأرض تكفيراً عن جرمه . ومع ذلك يستحوذ على عطفنا لأنه كان ضحية للقدر الغاشم . وأما ما فعله الحكيم من جعله أوديب يحاول الاستمرار في معاشرته أمه . وبغيرها بالهرب معه ، فهذا ما يتجافى - لا مع الأخلاق والديانات والمشاعر الإنسانية فحسب - بل ويتنافى كذلك مع أصول دفته ذاتها .

ونحن على العكس من ذلك لا نرى شيئاً من الوجاهة فيما يماحك فيه صديقنا الدكتور لويس عوض وبعض النقاد الشبان من تصرف الحكيم في بعض وقائع أسطورة «إيزيس» والتخلص من بعض رموزها وأسرارها الدينية القديمة مثل جعله إيزيس تحمل من أوزوريس فعلاً بدلاً من روحه التي تحوم فوقها في صورة نسر ، أو مثل جعله النقاب الذي ترتديه إيزيس حججاً عادياً لا رمزاً للأسرار كما كانت تقول الأسطورة القديمة . التي تعتبر جزءاً من دين أصبح بالنسبة إلينا وإلى العالم أجمع صفحة منطوية من صفحات التاريخ القديم .

السلطان الحائر... بين السيف والقلم

لقد كنت آخذ على مسرح توفيق الحكيم الذهني أنه يجرى الصراع فيه بين ما يسميه هو نفسه «بالمطلق من المعاني» كالإنسان والزمن في «أهل الكهف» والحياة والفن في بيجماليون والعقل والجسد في «شهر زاد». والحقيقة والواقع في «أوديب الملك». وأمثال ذلك من المجردات التي لا ننفعل بها ولا نحس بحرارة الحياة فيها عاطفية كانت تلك الحرارة أم فكرية.

وعندما تحول توفيق الحكيم بعد ثورتنا الأخيرة من المسرح الذهني الرمزي إلى الواقعي الحى المتجاوب مع ثورتنا العاتية في مسرحياته الكبرى الجديدة مثل «إيزيس» و«الأيدي الناعمة» و«الصفقة» فرحنا جميعاً إذ رأينا أدينا الكبير يستجيب لثورة الشعب ويضع عبقريته الدرامية في خدمتها وتعميق مفاهيمها التقدمية الحيرة في النفوس.

ولكننى مع ذلك كنت لا أزال أتمنى أن لو استطاع أدينا الكبير أن يضع طاقته الفذة في استخدام الرموز الذهنية في خدمة واقع الحياة الإنسانية المعاصرة على نحو يمزج الرمز بالواقع فيخرج لنا ما يصح أن نسميه بالواقعية الرمزية. التي تجمع بين قوة الرمز وخلوده. وبين واقع الحياة ومشاكلها الحية النابضة. حتى رأيت أخيراً أحدث إنتاج لكاتبنا الفذ على خشبة مسرحنا القومي وهي مسرحية «السلطان الحائر». فرأيت فيها أروع تحقيق للأمنية التي كنت أتمناها.

من المعلوم أن توفيق الحكيم قد كتب هذه المسرحية أثناء إقامته في باريس في الفترة الأخيرة ممثلاً لجمهوريتنا العربية المتحدة لدى هيئة الثقافة الدولية المعروفة باسم اليونسكو.

وهو يقول في المقدمة القصيرة التي قدم بها مسرحيته للقراء إن الذي أوحى له بفكرتها هو ما أحسه أثناء إقامته في باريس من صراع دولي عنيف بين القانون

ممثلاً في هيئة الأمم المتحدة. والقوة العسكرية ممثلة في القنابل الذرية والهيدروجينية ولكن الفكرة في الواقع أوسع وأعمق وأشمل من الصراع الدولي الحاضر. لأنها أزلية خالدة لا ترتبط بزمان ولا مكان. بل هي مشكلة إنسانية خالدة خلود الإنسان والمجتمع القومي والدولي على السواء. ولذلك استحققت أن تعالج على أساس الرمز. وبالرغم من أن توفيق الحكيم قد اختار لتجسيدها أحداثاً تاريخية تبدو اليوم غريبة كل الغرابة عن عالمنا الإنساني المعاصر. الذي لم يعد يعرف رق الأفراد فضلاً عن رق السلاطين. كما كان الحال في وطننا مصر أثناء حكم المماليك. عندما كان يتداول عليه رقيق معتق بعد آخر. حتى جاء يوم ذاع فيه أن أحد السلاطين لم يعتقه سيده قبل موته فظل رقيقاً كما كان. والرقيق لا تجوز له الولاية شرعاً. فاختار السلطان في البحث عن وسيلة لتصحيح وضعه الشرعي. وتردد بين إعمال السيف والخضوع للقانون - نقول إنه بالرغم من غرابة مثل تلك الأحداث على عالمنا العربي المعاصر إلا أن غرابة هذه الأحداث لم تشغلنا في شيء عن جدية القضية التي تعرضها المسرحية وحيوية واقعتها. فلا أهمية للطريقة التي خلق بها المؤلف هذه القضية. وإنما المهم هو طريقة علاجها. والتصوير البارع لتلك الحيرة التي وقع فيها السلطان بين السيف والقانون. وإذا كان السلطان قد أرغمه قاضي القضاة الممثل للشرع والقانون على أن يخضع للقانون الذي قد يتحدى رغبات السلطان ولكنه يحمي في النهاية حقوقه. فإنه لم يلبث أن تبين وتبين معه الشعب كله - التحايل الذي يستطيعه ممثلو القانون أنفسهم على أحكامه. عندما رأينا قاضي القضاة يفتي ببيع السلطان كملك لبيت المال في المزد العلى. مع اشتراط عتق المشتري له بمجرد رسو المزد عليه. بما في ذلك من تناقض جذري في نظر القانون نفسه. الذي لا يمكن أن يعلق الشراء على شرط التنازل عن الشيء المشتري. مما يتناقض جذرياً مع عملية الشراء ذاتها. ولكن هكذا أفتى قاضي القضاة ممثل القانون.

وكم كانت سخيرية الحكيم نافذة ورائعة عندما رأيناه يرسي المزد على غانية لم تقبل عتق السلطان إلا بعد أن يقضى معها في بيتها ليلة. على أن يكون العتق

وقت ارتفاع صوت المؤذن بصلاة الفجر . وإذا بقاضى القضاة ممثل القانون يتدخل مرة أخرى لكي يجبر المؤذن على آذان الفجر في منتصف الليل . وهكذا أبرز الحكيم نكبة القانون نفسه برجاله القائمين على أمره . وقدم لنا الأساس القوى الذى يبرز حيرة السلطان بين السيف والقانون . وكل ذلك في روح ساخرة لاذعة وحركة درامية حية ينفعل العقل بدلالاتها . كما ينفعل القلب بمأساة البشر الذين لا يدرون أين وكيف الخلاص : أهو في السيف الذى قد يغرى السلطان ولكنه يعرضه لأهول الأخطار . أم هو في القانون الذى يستطيع أن يحميه في النهاية وأن يحمى البشر أجمعين لولا العبث به والتحايل عليه خدمة للسلطان نفسه . مما يوقع البشرية البائسة كلها في دور كأنه حلقة مفرغة من النار الكاوية للحياة .

ولقد خيل إلى أن هذه المسرحية العظيمة قد تحول فيها كل لفظ وكل موقف وكل شخصية إلى رمز كبير يرمز لحقيقة من حقائق الحياة العميقة الكاوية . كما خيل إلى أن كل ممثل ممن اشترك في أدائها قد فهم كل رمز من رموزها وأبرز معناه على نحو يحرك كل عقل ويهز كل قلب شاهد هذه المسرحية . التى اعتبرها بنصها وإخراجها وتمثيلها قمة تستطيع أن تصمد في المقارنة لأروع وأعلى القمم العالية في الأدب المسرحى على إطلاقه .

السلطان الحائر... بين الفن والتاريخ

بهذا العنوان كتب أستاذنا العالم المحقق أمين الخولى بمجلة «المجلة» بحثاً جلي لنا فيه الوجه التاريخي للعالم الإسلامى عبد العزيز بن عبد السلام المولود سنة ٥٧٧ هجرية فى عهد صلاح الدين الأيوبي، والذي عاصر سائر سلاطين الدولة الأيوبية ونفراً من سلاطين المماليك البحرية حتى توفى سنة ٦٦٠ هجرية ودفن بالقاهرة. وكانت حياته مشاركة فى الحياة العلمية والاجتماعية والسياسية فى الشام ومصر. وولى فى دمشق والقاهرة جميعاً التدريس والإفتاء والقضاء وصادم فيها جميعاً السلاطين مصادمة قوية فعالة. وهاجر من دمشق إلى القاهرة بسبب هذه المصادمات سنة ٦٣٧هـ، وهم بالهجرة من القاهرة بسبب هذا التصادم أيضاً فلحقه السلطان وترضاه.

وعدد أستاذنا مواقف بطولية كثيرة لهذا الفقيه الإسلامى الذى عرف باسم «الغز» وكان لا يقبل مهادنة فى أى مبدأ من مبادئ الشرع الحنيف حتى ولو استدعى الأمر مصادمة السلاطين وعلية القوم، وهذه الشخصية هى شخصية قاضى القضاة فى مسرحية «السلطان الحائر» للأستاذ توفيق الحكيم. وفكرة هذه المسرحية مستمدة فيما يبدو من موقف تاريخى مشهور لهذا العالم عندما تولى القضاء فى مصر. وقد سجل أستاذنا الخولى هذا الموقف فى مقاله كما ورد فى المراجع التاريخية بقوله على لسان أحد المؤرخين الثقة «فإنه لم يثبت عنده عن جماعة من أمراء الدولة من المماليك البحرية أنهم أحرار بل هم أرقاء لبيت المال، فصمم على ألا يصحح لهم بيعاً ولا شراء ولا زواجا، فتعطلت مصالحهم وأرسلوا إليه فقال: نعقد لكم مجلساً وينادى عليكم لبيت مال المسلمين ويحصل عنكم بطريق شرعى...» وبالرغم من أن هؤلاء الأمراء كان من بينهم نائب السلطة

فإن هذا القاضي الصلب صمم على تنفيذ رأيه وعقد المزاد لبيع كل هؤلاء الأمراء وحصل القاضي ثمنهم وقبضه وصرفه في وجوه الخير.

ويقابل أستاذنا الحولى بين الصورة التاريخية الناصعة لهذا القاضي الإسلامى الجليل وبين الصورة التى رسمها له توفيق الحكيم فى مسرحيته . حيث ظهر أن القاضي لم يتمسك بمبادئه حتى النهاية بل قنق وبات الليل ساهراً ، وحرص المؤذن على أن يؤذن للفجر فى نصف الليل . وانتهى به الأمر إلى الجلوس منكسراً بجانب محفة السلطان . وقد أظهر المخرج هذا القاضي الجليل العز بن عبد السلام - فيما يرى أستاذنا الحولى - فى صورة مجاذيب الباب الأخضر عند الحسين - فعلى رأسه شىء أشبه بالماجور . وعليه لفافة خضراء سمجة وله لحية مسرفة الطول قبيحة .

وبالرغم من أن أستاذنا الحولى قد قرر فى عمق ووضوح مدى حرية الأديب أو الفنان إزاء التاريخ وحقه فى استكمال الصورة الفنية التى يختارها من أحداثه وإعادة تفسيرها واستخراج دلالتها - إلا أنه لم يستطع أن يقر توفيق الحكيم على ما فعل بهذا القاضي الجليل العز بن عبد السلام هو والمخرج . ثم يقول : « وللعز بن عبد السلام فى نفسى وفى التاريخ الصورة التى قدمتها وأكتفى بأن أسأل : أهكذا أيها المؤلف ؟ .. أهكذا أيها المخرج ؟ » .

وأنا أقر أستاذنا المحقق على الحدود التى رسمها لحرية الأديب أو الفنان إزاء التاريخ عندما يلجأ إلى أحداثه . كما أشكره له بجنه الدقيق القيم عن تاريخ القاضي عبد العزيز بن عبد السلام ، والصورة المشرفة التى صورها لتلك الشخصية الناصعة . وكان باستطاعتي أن أقره على نقده للصورة التى تعاون الأستاذ توفيق الحكيم مع المخرج على إبرازها أمام الجمهور لهذه الشخصية الجليلة فى مسرحية « السلطان الحائر » ، ولكن الذى يمنعنى من ذلك هو اختلافى الجدىرى مع أستاذنا المحقق أمين الحولى فى النظرة إلى طبيعة هذه المسرحية .

فأنا لا أعتبر مسرحية « السلطان الحائر » مسرحية تاريخية بالرغم من أن المؤلف قد اختار لها إطاراً تاريخياً يقرب رموزها من الممكن ، ولذلك اختار لها فترة حكم

المالِك . . ولكنه لم يقصد قط إلى كتابة مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق المفهوم لهذا النوع من المسرحيات ، وإلا لرأيناه يكتب أسماء شخصياتها بأسمائهم التاريخية الفعلية . وإذا كان البرنامج الذى أذاعه المسرح القومى فى حفلات العرض قد أشار إلى حادثة القاضى العز بن عبد السلام وموقفه التاريخى المشهور من الحكام المالِك فى عصره وتصميمه على بيعهم فى مزاد الرقيق . قبل أن يستردوا حريتهم وحقوقهم المدنية والسياسية - فإن هذه الإشارة لا تنهض ضد المؤلف . ولا ينبغي أن يرتكز عليها فى تحديد طبيعة هذه المسرحية التى أعود فأقول إننى لا أعتبرها مسرحية تاريخية لأن للعبارة بما ورد فى نصوص المسرحية ذاتها . وما دام المؤلف لم يورد اسم العز بن عبد السلام بالذات كما لم يورد اسم السلطان ولا غيره من الأسماء ، بل اكتفى بتحديد الوظائف الاجتماعية لكل من شخصياته . فجعلها السلطان وقاضى القضاة - فإنه بعمله هذا قد خرج من نطاق التاريخ وأصبحت له حرية مطلقة فى التصرف فى تلك الشخصيات الرمزية وفى الصورة التى يرسمها لكل منها وفقاً للهدف الذهنى الذى قصد إليه .

فتوفيق الحكيم فى مسرحية « السلطان الحائر » إنما يعالج مشكلة ذهنية قائمة فى عصره وإن اتخذ لها إطاراً تاريخياً عاماً يدنى - كما قلنا - أحداثها من الممكن . والقضية كما يراها توفيق الحكيم فى عصرنا الحاضر هى حيرة الإنسانية كلها وتردها بل وتجبثها بين القوة والقانون . أو السيف والشرعة وذلك لإحساس الإنسانية كلها بأن المناذاة بالتمسك بالقانون والشرعة والاحتفاظ لهما بالكلمة العليا فى توجيه مصائر البشر تمسك يلوح لنا اليوم فى وضوح - ظاهرياً فحسب ، إذ لا تلبث القوة أن تتسلل ببطشها وإرهابها وسلطانها الساحق إلى ضمائر الداعين إلى التمسك بالقانون والشرع فتتلفها ، ولذلك لم يكن له بد من أن يصور قاضى القضاة رمز الشرع والقانون فى هذه الصورة المتناقضة التى نرى مثيلاتها اليوم فى العالم كله . وعلى أساس هذا المفهوم الذى أوضحه المؤلف فى نصوص مسرحيته وأحداثها تصور المخرج هذه الشخصية وأبرزها فى الصورة شبه الكاركتورية التى تتفق مع سلوكها المتناقض الذى يتظاهر بالتمسك بالشرع والقانون ويضمم

على بيع السلطان نفسه في المزاد وعتقه بعد ذلك لتصحيح وضعه كحاكم . وفي نفس الوقت يتحايل على الشرع ليعجل بعق السلطان ويضمن له بقاءه في الحكم . على أن يستكين بعد ذلك بجانب محفته ظاناً أنه قد أرضى ضميره بهذا التحايل الشكلى على الشرع والقانون . وتلك هى فى صميمها المشكلة الكبرى التى تشعر بها الإنسانية اليوم حين ترى حقوقاً تقرر للإنسان وللمواطن وللشعوب والدول ، ومع ذلك كثيراً ما لا نرى فى تلك الحقوق غير أشباحها المضللة أو تنفيذها الصورى المفضوح .

وعلى هذا الأساس أستطيع لنفسى أن أقول لأستاذنا العالم المحقق إن كل ما أثبتته فى بحثه القيم صحيح ، ولكن صحته مرتبطة بالنظر إلى مسرحية « السلطان الحائر » على أنها مسرحية تاريخية فى حين أنها فى حقيقتها ورغم إطارها التاريخى أو وحيها - مسرحية رمزية ذهنية - وعلى هذا الأساس لا ينبغى أن نأخذها بالأصول السليمة التى قررها أستاذنا للمسرحية التاريخية ، وحدد فى دقة الموقف الذى يجب على مؤلف هذا النوع من المسرحيات التاريخية أن يلزمه إزاء أحداث التاريخ وشخصياته الخالدة المعالم .

ياطالع الشجرة ... بين الرمزية واللامعقول

يقدم الآن مسرح الجيب مسرحية « ياطالع الشجرة » للأستاذ توفيق الحكيم ، وهي المسرحية التي حيرت النقاد والمفسرين منذ أن ظهرت في كتاب وقيل أن تمثل على خشبة المسرح ، وبخاصة أن مؤلفها الماهر قد زادهم حيرة وبلبله عند ما كتب لها مقدمة ضافية تحدث فيها عن اللامعقول ونظرتة الخاصة إلى الحياة والأحياء ، وزعم أن أدبنا الشعبي نفسه قد عرف اللامعقول وصدر عنه في بعض مواويله مثل موال « ياطالع الشجرة » ، الذي فسره الحكيم تفسيراً حرفياً ليرى اللامعقول في طالع الشجرة الذي سيأتي معه ببقرة ، وهو تفسير ذكي مغرض ، وما نظن توفيق الحكيم قد فاته هذا الموال ليس من اللامعقول بل من الرمزية التي يلجأ إليها الأدب الشعبي أخذاً بالتقية حيناً وسترأ لماء الوجه حيناً آخر ، فهذا الموال يجري على لسان رجل فقير يسأل من اغتنى - أى من طلع الشجرة - أن يجود عليه ببقرة تسقيه شيئاً من لبنها ، وليس هذا من اللامعقول في شيء ، بل إنه من تدبير العقل الذكي الواعي القادر على الرمز وستر الحياء خلفه .

وكذلك الأمر في مسرحية « ياطالع الشجرة » فهي لا ترسم صورة حياة يراها المؤلف غير معقولة ولا مفهومة أو قابلة للفهم بل هي مسرحية تعالج قضية شغلت توفيق الحكيم بالذات طول حياته ، وسبق له أن عالجه في مسرحيات أخرى من أهمها « بجماليون » و « شهر زاد » وهي قضية بين الصراع بين الفن مجسداً في زوج فنان يتعهد شجرة الفن في حديقته ، وزوجة مشغولة بشئون الحياة وبخاصة إنجاب الأطفال ، ولانغماس كل منهما فيما يهيمه استحالة التفاهم وكأن بينهما برزخاً لا يبيغان ، حتى احتدام الصراع في نفس الفنان بين وجوب وتكريس اهتمامه في شجرة الفن وبين ضرورة معايشة زوجته التي ترمز في المسرحية للحياة مجسدة في المرأة ، بينما ترمز السحلية الخضراء التي انسابت نحوه من حجر

عند ساق شجرة الفن - لسحر الحياة وسحر المرأة . وبلغ هذا الصراع حد إثارة
بذعة لاشعورية عند الفنان الزوج لقتل زوجته واستخدام جثتها سهاداً لشجرة
لفن ، وجاء درويش فكشف للزوج الفنان عن هواجسه اللاشعورية الآتمة وكأنه
صوت ضميره الواعي . ومع ذلك فلم تلبث تلك الهواجس الآتمة أن تحققت
بقتل الزوج لزوجته فعلا وإن يكن قد عدل في نهاية المسرحية عن دفن جثتها عند
جذور شجرة الفن لتسميدها مكثفياً بدفن سحر المرأة مجسداً في السحلية .

وعلى هذا الأساس فالمسرحية تعالج أو تجسد قضية معقولة شغلت توفيق
الحكيم طوال حياته . وإن يكن قد جمع في أسلوب علاجها بين الأسلوب الرمزي
واللامعقول ومع العلم بأننا لم نر من اللامعقول في هذه المسرحية غير مشهد واحد
هو المشهد الذي ظهر فيه الزوج جالساً إلى جوار زوجته وكأنها يتجاوران ، وذلك
بينما نسمع كلاً منهما يتحدث نفسه عن الموضوع الذي يشغله ، فالزوجة تتحدث
عن الجنين الذي أجهضته في الشهر الرابع وقبل أن يكتمل نموه ، بينما الزوج
يتحدث عن ثمرة البرتقال التي سقطت من شجرة فنه المتعددة الثمار قبل أن
تستقبل نموها ، وبذلك نحس أن اللغة قد فقدت في هذا المشهد وظيفتها كوسيلة
للتحاور والتفاهم بين الناس حيث تحول الحوار - أى الديالوج - إلى مناجاة
فردية منزلة أى « سيلبوك » . وهذا أحد موضوعات اللامعقول الأثيرة عند كاتب
كبير من كتاب اللامعقول مثل يوجين يونسكو حيث نراه مثلاً في مسرحية « المغنية
الصلعاء » يعرض علينا زوجاً وزوجة جالسين متجاورين أو يبدو أنهما
متجاوران ، بينما كل منهما في الحقيقة يتحدث نفسه عن أمر يشغله ، وعندما
يتخلصان من استغراقهما يكتشفان أنها زوجان .

والفن البارع في مسرحية توفيق الحكيم هو أنه قد استخدم المشهد اللامعقول
الذي أشرنا إليه في تأييد التفاهم أو التلاقى أو التعايش بينهما . فالزوج رمز الفن
مشغول بثمرات إنتاجه ، والزوجة مشغولة بثمرة الحياة التي أجهضتها قبل
الأوان ، ولاسبيل إلى الالتقاء أو التفاهم بينهما مادام كل منهما في واد غير وادي
الآخر تماماً .

وفيما عدا هذا المشهد يُخيل إلى أنه من السهل فهم وتفسير بقية أحداث المسرحية ومشاهدها على أساس من الرمزية الذهنية التي برع فيها توفيق الحكيم ، باختلاف أو تغير الأزمنة والأمكنه وتداخلها وتكرار الحدث الرئيسي في المسرحية ، وهو قتل الزوج لزوجته . كل هذا يمكن تفسيره على أساس رمزي . فعملية القتل الأولى لم تتم في الواقع بل تمت في هواجس الزوج وعقله الباطن ، بينما تمت بعد ذلك في المرة الثانية . وعلى هذا الأساس لا أستطيع أن أقبل التفسيرات والتوجيهات التي أوردها الأستاذ توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته . وأحسبها من الوسائل الشيطانية في تضليل النقاد والدارسين تضليلاً واعياً مقصوداً لسبب أو لآخر لا محل لمناقشته الآن .

وأما عن الطريقة التي استخدمها الأستاذ سعد أردش في إخراج هذه المسرحية العويصة وطريقة الأداء التي أدى بها الممثلون الكبار . صلاح منصور في دور الزوج ونجمة إبراهيم في دور الزوجة والدكتور إبراهيم سكر في دور الدرويش - فقد وصلوا جميعاً فيما رأيت وأحسست إلى قمة المجد الفني ، بل وخلقوا أدواراً تستحق الحلود والتسجيل في تاريخ فننا كله .

«بيجماليون» قصيدة درامية

كانت بيجماليون هي المسرحية التي ناقش توفيق الحكيم في مقدمتها قضية الأدب الدرامي . وهل يكتب للتمثيل فحسب أم من الممكن أن يكتب أيضاً للقراءة وأن يستغنى عن التمثيل ، وبذلك بعد تجربة مسرحية « أهل الكهف » على خشبة المسرح في سنة ١٩٣٥ حيث لم يلق عرضها نجاحاً جاهرياً واسعاً ، مما أثار هذه القضية في نفس المؤلف بصورة حادة ، فراح يشك أحياناً في إمكان عرض المسرحيات الذهنية بنجاح على خشبة المسرح ، وأحياناً أخرى يعود فيتمنى أن لو أتاحت لمسرحياته الذهنية مخرج مثل رينيه بومؤسس مسرح الإيفرفي بارس والذي تخصص في إخراج المسرحيات الرمزية الذهنية من أمثال مسرحية « بلياس وميليزاند » رائعة المسرحية الرمزية لموريس ميتلينك .

وبالفعل أحسست أنا نفسى بعد قراءة أهل الكهف ثم مشاهدتها على المسرح أن متعتى كانت أعظم بقراءتها منى بمشاهدتها ، وذلك لأنها عند العرض لم تثر في نفسى أى انفعال قوى بعد أن رأيت أهل الكهف يبعثون ثم يعودون إلى كهفهم ثانية كما تنتقل قطع الشطرنج من خزانة إلى أخرى ، وإن تكن بالطبع حركت تفكيرى ، بل وأوحت إلى عقلى إيماء قوياً بحقيقة الحياة من حيث إنها ليست شيئاً قائماً بذاته ، بل هي مجموعة الروابط التي تربط الإنسان بعصره وبيئته وأهله وماله وأحبابه ، فإذا تقطعت كل هذه الروابط بفعل الزمن لم يعد للحياة معنى ، وأصبحت هي الموت سواء ، بحيث لا يدهش الإنسان عندما يرى أهل الكهف يعودون إلى كهفهم بعد أن تبينوا أن كل ما كان يربطهم بالحياة قد انقطع . وهذا التأمل الفكرى في حقيقة الحياة من المؤكد أن القراءة الهادئة المتأنية أكثر موثرة ووعوناً عليه من العرض التمثيلى .

وخيل إلى بعد ذلك أن مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية الأخرى تكفى فيها القراءة بل وتفضل المشاهدة على خشبة المسرح ، ولكن كم كانت ذهنتى عندما ذهبت منذ أيام لمشاهدة مسرحية «بيجاليون» التى أخرجها المخرج المثقف المخلص نبيل الألتى على خشبة مسرح محمد فريد ، فرأيتنى أنفعل بعرضها انفعالا مزدوجاً يطغى فى نفسى على التأمل العقلى فى مأساة بيجاليون الفنان الذى يتردد بين الفن والحياة ممثلة فى المرأة

والظاهر أن توفيق الحكيم نفسه كان قد أساء إلى هذه المسرحية عندما زعم أن الصراع فيها يجرى بين المطلق من المعانى أى بين فكرتين مجردتين هما الفن والحياة . ولكن مخرجنا الذكى المثقف خالف فى هذا الفهم الذهنى المجرد لمأساة بيجاليون فطرح جانباً فكرة الصراع بين المطلق من المعانى التى نادى بها الحكيم كمحور لمسرحه الذهنى كله . ولم ير فى قصة بيجاليون ونواتها الأسطورية القديمة إلى مأساة الفنان كإنسان تهفو روحه إلى الجبال المطلق الخالد الذى يستطيع أن يخلقه وأن يضمن له الخلود ، فيود له انقطع لهذا الفن وترهب فى سبيله ، ولكن الحياة الثانية تناديه بغائرها التى لاتقهر . وتتجسد الحياة بالنسبة إليه فى المرأة وإذا به يعانى من تمزق داخلى عنيف فيه عظمة الفن وكبرياؤه وطموحه إلى الخلود ، وفيه ضعف الإنسان الفانى وحاجاته الملحة إلى المودة والرحمة ، أى إلى المرأة التى تسكن إليها وتسكن إليه وهذا هو ما استطاع نبيل الألتى أن يطلعنى عليه فى تلك الليلة الجميلة الممتعة التى قضيتها مع القبيلة كلها فى مشاهدة المسرحية . التى كم طالعتها كنص أدبى تمتع حرك تفكيرى وأثار تأملاتى فى الفن والحياة ، والصلة أو التعارض بينهما . ولكنه لم يولد قط فى نفسى عند القراءة الهادئة المتأنية ذلك الانفعال المزدوج الذى هز أعماق نفسى ، وهو الانفعال الشعرى والانفعال الدرامى ، حتى رأيت هذا الانفعال المزدوج يملى على نفسه عند البحث عن عنوان هذا المقال ، فوجدتني أختار تلقائياً وصف «بيجاليون» التى قدمها لنا نبيل الألتى بأنها «قصيدة درامية» .

وقيل أن أشد الرجال إلى «بيجاليون» كنت مشفقاً على مخرجنا وممثلينا من صعوبة أداء مثل هذه المسرحية . وبخاصة بعدما قرأت عن عدم تمكن نبيل

الألني من جميع الوسائل اللازمة لإخراجها . وبخاصة أجهزة الإضاءة التي يستطيع أن يستخدمها في التمييز بين مستويات هذه المسرحية ، التي تتراوح بين مستوى الآلهة الرفيع ومستوى الحياة العادية للبشر ، ولكنني مع ذلك طابت نفسي لما شاهدته إذا رأيت مخرجنا الماهر يتغلب على كل هذا الصعوبات التي لايزال يصطدم بها لسوء الحظ بكل عمل جاد مخلص - ويقدم لنا عرضاً فنياً رائعاً ، وإن كنت لا أزال في لهفة لمعرفة ما إذا كانت هذه المسرحية يمكن أن تزاد جمالا وتأثيراً إذا توفر لها مزيد من الإمكانيات المسرحية التي تستطيع أن تبرز الجانب الإلهي الأسطوري ، إلى جوار الجانب الإنساني الخالص القائم على حقائق النفس البشرية . وما يمكن أن يتصارع في داخلها من نزعات . يجذبنا بعضها نحو السماء ويشدنا بعضها الآخر نحو الأرض أي نحو الحياة . فالإمكانيات المحدودة التي وضعت تحت تصرف المخرج قد حملته فيما يبدو إلى التركيز على الناحية الإنسانية الواقعية في هذه المسرحية الفنية التي تجمع بين الأسطورة وصدق الواقع النفسي للإنسان .

وعندما تناولت برنامج الحفلة المتواضعة الذي لم يتجاوز قائمة بأسماء الممثلين خشيت أيضاً أن تكون المسرحية أضخم وأثقل من أن يستطيعوا حملها ومعظمهم من الممثلين الجدد . ولكنني مع ذلك خرجت من العرض وأنا شاكر ما قدموا لنا من متعة فنية رفيعة حقاً .

فحسين الشربيني في دور بيجاليون . والفتاة الرقيقة بثينة حسن في دور جالاتيا وعواطف حلمي الناطقة باسم الجوقة وقدرية قدرى في دور إيسمين . ثم زهرة العلي في دور فينوس وعزت العلابلي في جلال أبولون ورشوان توفيق في دور نرسييس قد اشتركوا جميعاً وبأساذية مبكرة في إثارة ذلك الانفعال المزدوج في نفسي ، أعنى الانفعال الشعري والانفعال الدرامي . حتى لاحت التمثيلية كلها كأنها قصيدة من الشعر وزعت أبياتها بين هؤلاء الممثلين : ومأساة درامية عنيفة لم يجر الصراع فيها بين فكرتين مجردتين بل جرى داخل نفس حسين الشربيني في دور بيجاليون . بين عظمة الفن وكبرائه ومثله الأعلى من جهة . ونداء الحياة

وغرائرها وضعف الإنسان وواقعه من جهة أخرى . وبذلك اكتشفت أن هذه المسرحية ليست ذهنية بحتة كما تصورت وكما تصور توفيق الحكيم نفسه ، بل هي مأساة درامية وقصيدة شعرية تفجرت من نفس توفيق الحكيم . في حالة نفسية تتأرجح بين الوعي واللاوعي ، وكأنها إلهام لم يتبين الحكيم ولا يمكن أن يتبين القارئ حقيقة ومداه ، واستطاع ذلك لحسن الحظ نبيل الألقى وهذه النخبة الممتازة من الشبان الذين نهضوا بعبء هذا العمل الدرامي الشعري الكبير .

العش الهادئ واستبداد الجمهور

وأخيراً زرت مسرح التليفزيون الذى لم تكن لدىّ عنه فكرة واضحة من قبل ، ومع ذلك فقد وجدت فيه ما توقعته من استبداد الجمهور بمثل هذه الأجهزة التى تخاطب الملايين وتحرص على اجتذابهم .

فمسرح التليفزيون أو على الأصح مسارح التليفزيون يلوح لى أن اعتمادها الأكبر ينهض على جذب الجمهور بواسطة الأسماء المعروفة من بين أدباء ومن بين نجوم السينما . وإذا لم يكن الأديب المعروف كاتب مسرحيات بل كاتب قصص حولت قصصه إلى مسرحيات ، كما حدث لقصص يوسف السباعى وإحسان عبد القدوس وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشقراوى . وإذا كان الأديب المعروف كاتب مسرحيات كتوفيق الحكيم اختير من بين مسرحياته العديدة أخفها وزناً من أمثال « العش الهادئ » ولم يكتب بذلك ، بل ترجمت إلى العامية و«لحلمها» المترجم . ثم زادها المخرج « للحلحة » لكى ترضى الجمهور الذى يريد أن يضحك !

فمسرحية « العش الهادئ » التى اختارتها إحدى فرق مسرح التليفزيون من أخف مسرحيات الحكيم وزناً وأقربها غوراً وأبسطها فناً ، فضلاً عن أنها لاتعالج مشكلة جديدة أو فريدة فى مسرح أدبنا الكبير توفيق الحكيم ، بل تعالج مشكلة أزمنت عند أدبنا لأنها ظلت سنين طويلة من مشاكل حياته الخاصة . وقد عالج المؤلف هذه المشكلة فى عدد كبير من مسرحياته المختلفة المصادر ، ونعنى بها مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة بوجه عام ، وبينها وبين الأديب أو الفنان بنوع خاص . ولقد سبق لى أن درست هذه المشكلة دراسة تفصيلية وتتبعها فى مسرحيات توفيق الحكيم المختلفة منذ مسرحية « المرأة الجديدة » التى كتبها فى صدر شبابه وقبل أن يسافر إلى فرنسا حتى مسرحية

« إيزيس » . ماراً بمسرحيات « بيجاليون » و « شهر زاد » و « الخروج من الجنة » وغيرها . وما من شك في أن مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية التي عاجلت هذه المشكلة على أساس أسطوري « كبيجاليون » و « شهر زاد » تفضل بعمق مضمونها وشاعرية حوارها ورفاهية فنها الدرامي مسرحياته التي تعالج نفس المشكلة على أساس اجتماعي واقعي ، وإن كان الواقع يتحول فيها غالباً إلى كاريكاتير ، وكان الإطار الأسطوري يكبح خيال توفيق الحكيم عندما يلهبه الخوف من المرأة .

ومسرحية « العش الهادئ » ليست مسرحية موحدة البناء ، حتى قد خيل إلى أنها تتكون من مسرحيتين هما : « سينا أونطة » و « بيجاليون » فالفصل الأول منها يعرض منتجاً سنائياً أثرى من تجارة الحيش وأراد أن يزداد ثراء من تجارة السينما مع اتخاذ هذا الفن وسيلة لصيد الفتاة الراقصة ميمي التي تثير لعبه الحيوانى وقد اتفق مع مخرج أفاق على إنتاج فيلم بشرط أن « يفصل » فيه الأديب الكاتب الأستاذ فكرى دوراً ينجح في إغراء ميمي ويمكن الحيوان المنتج منها .

ولكننا لانلبث أن نتنقل من هذه « السينا الأونطة » إلى مشكلة الأديب الكاتب الذى يلوح في أعماقه قد مل عداوته التقليدية للمرأة وأخذ يتمنى أن لو ساق إليه امرأة من ذوات العزم تحمل عقده بأن تطلبه هى للزواج بدلا من أن يطلبها . ولو أننى اصطنعت مذهب الناقد العلمى سانت بييف الذى كان يؤمن بأن التنقيب فى حياة الأديب الشخصية هو السبيل الحق إلى فهم مؤلفاته الأدبية وتفسيرها ، لاستطعت أن أكتشف عن جذور هذه المشكلة فى حياة توفيق الحكيم وأن أتبع تطورها منذ مسرحية « المرأة الجديدة » حتى مسرحية « إيزيس » .

ومنذ أن انتقل بنا المؤلف من « السينا الأونطة » إلى مشكلة الفنان وموقفه مع المرأة ، انتقل إلى المجال المألوف المطروق فى مسرح توفيق الحكيم كله ، ورأينا خياله الذى ألهبه الخوف من المرأة ينطلق إلى تصور أحداث خرافية أو شبه خرافية وإن حاول أن يسبغ عليها ثوب الواقع ، فمن الشطط الزعم بأن الزوجة أخذت

تطالبه بجمسين جنيا كل ليلة أجراء لمرضة تسهر على طفلها المريض ، ومن الشطط الأكثر أن تأتي الممرضة لتسهر على الطفل وهي على وشك الوضع . وإغراء فرق مسرح التلفزيون لنجوم السينما بالعمل فيها إرضاء للجمهور ولو كلفها ذلك المال الوفير وأحدث فوارق محققة بين فئات الممثلين المسرحيين - أمر يستحق العناية والدرس ، وقد أثير فعلا في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . ولكني مع ذلك أترك هذه المشاكل العملية جانبا لأن لا حيلة لي فيها وأكتفي بما لاحظته من أنه وإن تكن الأصول العامة لفن التمثيل واحدة بين المسرح والسينما إلا أن الكاميرا في السينما تؤثر تأثيراً خاصاً وخطيراً على الممثلين والممثلات الذين يعتادونها . ولقد كان هذا واضحاً بنوع خاص في أداء الممثلة برلنتي عبد الحميد لدور « درية » في « العش الهادئ » حيث أحسست أنها لم تعد تمثل على نحو ما عهدناها على المسرح عند أول تخرجها من المعهد العالي للفنون المسرحية ، بل أخذت تنتقل من « بوز » إلى آخر على نحو ما ألفت في أدوار الإغراء التي تخصصت في أدائها أو كادت في الأفلام السينمائية ، في أن درية السباحة الماهرة الحازمة القوية الشخصية مجرد فتاة إغراء جنسي في « العش الهادئ » . كما لاحظت - أوعلى الأصح لمحت عن بعيد - أنها كثيرة الاعتماد على التعبير بملامح الوجه وحركات الحاجبين . وهذا أسلوب في التعبير قد يصلح للكاميرا التي تستطيع التقاطه وإبرازه ، بل ينجح إلى أن ممثلة الكاميرا قد لا تحتاج إلى المبالغة في هذه الحركات على نحو ما فعلت برلنتي على المسرح .

وهكذا خرجت من مشاهدة مسرحية « العش الهادئ » وفي نفسي إحساس نحو الفن والذي نعتز به ونرجو أن يساعد الجمهور على أن يرتفع إليه بدلا من أن تنزل إلى مستواه . أو نسلم له بالحق في أن يستبد به . وفي رأبي أن اليوم الذي يتشجع فيه مسرح كمسرح التلفزيون فيقدم لجمهوره « بيجماليون » أو « شهر زاد » بدلا من « العش الهادئ » ، وكلها مسرحيات لنفس المؤلف الكبير وتعالج نفس المشكلة ولكن بأسلوب أكثر عمقا وفن وأكثر رهاقة - هو اليوم الذي سنستطيع أن نطمئن فيه حقاً على مصير هذا الفن الرفيع في بلادنا .

الطعام لكل فم

قتل أدينا الداهية توفيق الحكيم في مسرحية « ياطالع الشجرة » المرأة ليتخذ منها سهاداً لشجرة يعترزها اعتزاز وهي فيما يبدو شجرة الفن . على النحو ما جعل من قبل « بيجاليون » الفنان صانع التماثيل يحطم بيد المكنسة جالاتيه تمثال المرأة الجميلة ليقضى على غرابة المرأة قضاء مبرماً . ثم قال هذا الداهية في مقدمة « ياطالع الشجرة » إنه قد صدر فيها عن مذهب اللامعقول لا تقليداً للغربيين بل استلهاماً لأدينا الشعبي الذي يقول في أحد مواويله :

ياطلع الشجرة

هات لى معاك بقرة

تحلب وتسقيني

بالمعلقة الصيني

وكما أن هذا الموال لا يمت إلى اللامعقول ، فكذلك جاءت مسرحية « ياطالع الشجرة » . فالموال إنما يرمز رمزاً شعبياً لطيفاً إلى الرجل الذي طلع الشجرة ، أى أصاب الثراء ، وأخذ الرجل الفقير يستعطفه لكي يعطيه أو يأتيه ببقرة تسقيه لبنها الذي سيشتري به معلقة متواضعة من الخبز الذي يسميه الشعب الصيني . وكذلك مسرحية توفيق الحكيم فهي الأخرى من رمزياته الذهنية التي عاينها إلى معالجة مشكلته الزمنة مع للمرأة وإن حاول بدعائه الفذ أن يضلل النقد والنقاد كما حدث فعلاً عندما نشر تلك المسرحية .

وها هو توفيق الحكيم الداهية يعود مرة أخرى إلى محاولة تضليل النقاد في مسرحيته الأخيرة التي سماها « الطعام لكل فم » وزعم أنه قد استوحى فيها من ناحية الشكل الفني وطريقة الإخراج فننا الشعبي العريق المعروف باسم خيال الظل . وذلك مع أن المسرحية أقرب ما تكون إلى ما ظهر في السنوات الأخيرة

باسم المسرح السحري الذى شاهد جمهور القاهرة عرضاً شيقاً له من فرقة تشيكوسلوفاكيا فى السنة الماضية . وهى من ناحية المضمون لآتمت إلى المضمون الشعبى « لبايات » خيال الظل بصلة . بل تعتبر شديدة الشبه والقرب من مذهب أدبى حديث يستند إلى نظرية معروفة اليوم عند علماء النفس باسم نظرية الإسقاط ، أى إسقاط ما فى النفس البشرية على الخارج ورؤية القضايا التى تشغل نفس الإنسان مجسدة أمام ناظره فيما يشبه الأشباح التى ترسم على جدار حائط فى الخارج أو ستارة مسدلة - ولفهم هذا التكنيك النفسى الخطير ومناقشة توفيق الحكيم فى محاولته نلخص المسرحية فى خطوطها العامة فنقول إنها تعرض قصة موظف فى محفوظات الدولة اسمه حمدى وزوجته سميرة اللذان يسكنان شقة فى عمارة . وأطلقت السيدة التى تسكن الشقة الأعلى الماء فى شقتها لغسلها وأسرفت فى هذا الماء حتى نشع على حائط شقة حمدى وزوجته فى شكل بقع كبيرة ، وضج الزوجان بالشكوى واشتبكا فى عراك مع صاحبة الشقة العليا . ولكن نشع الماء والبقع لم يلبث أن تحول أمام ناظرهما إلى شكل أم وابنها وابنتها . حيث أخذت هذه الشخصيات الثلاث تفصح بطريقة الحوار عن قصة خاصة بها تلخص فى أن الابن عاد من دراسته فى الخارج بمشروع ضخيم يوفر الطعام لكل فم ويمحو الجوع من الأرض كلها وبذلك يحقق السلام النهائى بين جميع البشر . غير أنه يعلم من أخته أن أمه قد تأمرت مع حبيب قديم لها على قتل أبيه . وهنا يقتحم توفيق الحكيم مشكلة أزمة ضمير عند هذا الابن شبيهة بأزمة ضمير هملت . فالابن يرفض الأخذ بالتأثر لأبيه من أمه بدعوى تغير الزمن وخوفاً من الفضيحة الاجتماعية . ويظل هذا الخلاف على الثأر ناشياً بين الأخ وأخته والأم المفرزة حتى يحف الحائط نهائياً فتسقط الشخصيات الثلاث من فوقه تراباً . ويجاول حمدى وزوجته عبثاً تجديد هذا النشع ولو بالتسلل إلى الشقة العليا ومسح أرضها وغمرها بالمياه . وفعلاً يفعل ذلك ولكن دون جدوى . وفجأة نرى حمدى الموظف الغارق فى روتين وبلادة المحفوظات يتبنى هو نفسه مشروع توفير الطعام لكل فم وينكب عليه مما يوحي بأن ماراه حمدى وزوجته من شخصيات تتحدث عن هذا المشروع الضخم لم يكن فى الواقع إلا إسقاطاً للحلم كبير كان

يراود حمدى وزوجته ، وقد تجسد أمامها فيما يشبه حلم اليقظة الذى يسميه علماء النفس بالإسقاط .

أما من ناحية الشكل فمن الواضح أن أى مخرج حديث أن يفكر فى عرض المشهد الوهمى بين الأم وابنتها عن طريق خيال الظل أى الستارة الخفيفة المسدلة التى يمثل المشهد من خلفها عرائس تتحرك وتتجاوز ويلقى عليها ضوء تخفى يعكس صورتها على الستارة المسدلة ، كما كان الحال فى خيال الظل القديم - بل طريقة الإخراج التى ستتبادر إلى المخرج العصرى هى السينما وتصوير هذا المشهد على شريط سينمائى وعرضه على ستارة خلفية كما يفعل المسرح السحرى الحديث ، وباحبذا لو ابتداء المسرح السحرى المزمع إنشاؤه قريباً فى القاهرة - عروضه بهذه المسرحية .

وأما من ناحية المضمون فيخيل إلينا . أن الإسقاط كما يفهمه ويفسره علماء النفس - لا يستقيم بمفهومه إلا إذا أحسسنا بأن الأشخاص يرون حلم اليقظة مجسداً أمامهم - قد كانوا فعلاً مشغولين بمثل هذا الحلم . ولسوء الحظ لم نحس فى الجزء الأول من هذه المسرحية بأن حمدى أو زوجته كانت تراودهما أية فكرة تمت إلى هذا الحلم بصلة ، ولذلك يفاجأ القارئ بما يشبه الانقلاب النفسى والمسرحى غير المفسر ولا المراد عند حمدى فى آخر المسرحية عندما نراه يتبنى هذا المشروع وينهمك فيه ، كما أننا نرى أن مشكلة أزمة الضمير الخاصة بالأخذ بالتأثر وكل ماكتبه توفيق الحكيم فى المقارنة بين حالة هملت وحالة الابن فى هذا المشهد الوهمى قد أقحم إقحاماً على الموضوع الأصيل للمسرحية ، وباحبذا لو حذف كله عند عرضها ليستقيم النسق ويتركز الموضوع ويتبلور فى خطوطه الأساسية الكافية لإقامة البناء الفنى لهذه المسرحية الجديدة التى ابتكرها شيطان الحكيم العفريت .

الطعام لكل فم بين النص والإخراج

يقول الأستاذ توفيق الحكيم في المقدمة أو على الأصح في التعقيب الذي كتبه لمسرحيته الأخيرة « الطعام لكل فم » أن كثيراً من الأحلام التي راودت كتاباً من أمثال جيل فيرن الفرنسي وويلز الإنجليزي وصوروها في قصصهم فقد جاء العلم الحديث فحققها مثل غزو الفضاء والرحلة إلى القمر وغيرها ، وأن فكرة ماثلة قد راودته في أثناء تمثيله لبلادنا في مؤسسة اليونسكو الدولية بباريس فتقدم لهذه الهيئة بمشروع قد يبدو خيالياً يدعو فيه العلماء ورجال الدولة إلى استخدام الطاقة الذرية في الإنتاج السلمى على نحو يوفر الطعام لكل « فم » وبذلك يعم السلام الأرض ويسعد البشر جميعاً . وبالفعل أورد الأستاذ توفيق الحكيم في تعقيبه هذا نصّ المذكرة التي قدمها إلى اليونسكو بمشروعه .

وكانت هذه الواقعة مصدر تأليف توفيق الحكيم لمسرحية « الطعام لكل فم » التي أخرجها أخيراً الأستاذ محمد عبد العزيز بالمرح القومي على خشبة مسرح الأزيكية .

وقد تخيل الأستاذ توفيق الحكيم في إبراز فكرته في صورة درامية أسرة مكونة من الزوج حمدي وزوجته سميرة وقد أطلقت جارتها التي تسكن الطابق الأعلى . . . المياه الغزيرة لغسل بلاط شقتها فتسرب الماء إلى حائط شقة حمدي وزوجته وثار الزوجان ولكنها لم يلبثا أن هدهدا عندما لاحظنا أن نشع الماء قد أخذ يرسم على الحائط مشهداً درامياً آخر يظهر فيه الشاب طارق الذي كان يدرس علوم الذرة في زيوريخ بسويسرا ، ثم عاد إلى بيته في القاهرة ليتم بحث مشروع يوفر به الطعام لكل فم عن طريق استخدام الطاقة الذرية .

ولكن توفيق الحكيم لم يكتف بذلك بل جعل طارقاً هذا يدخل مع أمه وأخته نادية في حوار درامى طويل تعلم منه أن أمه تأمرت مع ابن عمها وحببها القديم

الدكتور ممدوح على قتل أبيه وذلك بعد أن أثرى الدكتور ممدوح فزال العائق الذي كانت تلك الأم رفضت من قبل بسببه الزواج من ابن عمها مفضلة والد طارق ونادية لغناه . . .

ونرى نادية تهم أمها بهذه الجريمة وتحاول أن تقنع أمها بذلك . . . ثم يستطرد توفيق الحكيم إلى مقارنة هذا الموقف بموقف . . . « هملت » ثم بموقف « البيكترا وأورست » من مثل تلك الجريمة ولكن طارق يرى أن الزمن قد تغير ولم يعد من الحكمة أن يعمل مع أخته أو منفرداً على الثأر لأبيه من أمه وشريكها في الجريمة . وينتهي الأمر باكتفاء طارق وأخته بإعلان قرارهما بترك البيت لأمها وممدوح الذي تزوجته بعد التخلص من زوجها الأول . . . وكل هذا الحوار لانحس بأى ارتباط عضوى بينه وبين محور المسرحية الأصلية أو فكرتها الأساسية وهى فكرة الطعام لكل فم . اللهم إلا أن تكون رغبة الحكيم فى إبراز تغير القيم فى عصرنا الحاضر تغيراً اكتفى الحكيم إزاءه بموقف التسجيل دون حكم أو إيجاء بحكم له أو عليه . . .

وقضية تغير القيم على أية حال تبدو مقحمة على هذه المسرحية أو غير مرتبطة بيناتها ارتباطاً عضوياً ، حتى لتلوح كأنها مسرحية أخرى من نوع مسرحيات الأدراج حيث يفتح المؤلف فى مسرحيته درجا يخرج منه هذا الموقف الدرامى الدخيل .

ثم لا يلبث الحائظ أن يحف وينهار الطلاء ومعه المشهد الخيالى الذى رآه حمدى وزوجته سميرة وأعجبا وتعلقا به . وهنا تنتقل المسرحية إلى عدة مواقف مضحكة غريبة يحاول فيها الزوج وزوجته إعادة النشع إلى الحائظ ليعود المشهد ، فيتسرب الزوج إلى شقة الجارة العليا من نافذة المنور متسلقاً على ماسورة المياه ، ولكن المشهد لا يعود إلى الظهور ، فيحتال الزوج والزوجة لدخول الشقة كل يوم لغسلها بالماء ولكن المشهد لا يعود أبداً للظهور ثانية على الحائظ ، وكل هذه مواقف وأحداث لا هدف لها إلا مط المسرحية بعض الوقت ، وفى النهاية يأس حمدى وزوجته من إعادة المشهد ، ومع ذلك فقد كان ظهوره الأول كافياً لتغيير

عقلية حمدى وسلوكه فى الحياة ، فزاه فى الفصل الأخير وقد اشترى مكروسكوباً بفحص به الأشياء ، وبدهش زوجته عندما يدعوها إلى أن ترى البرغوث تحت الميكروسكوب وقد بلغ حجم الفيل ، وكأنه يريد بذلك أن يقنعها ببعض معجزات العلم الحديث ، وذلك بينما نراه هو يقلع عن سلوكه التافه وحياته التافهة التى كانت ضائعة بين عمله البليد كأمين المحفوظات فى إحدى الوزارات وبين التردد على القهوة للعب الطاولة والدردشة مع شلة من المتسككين . وذلك لكى يتوفر على كتابة قصة تبشر بالمشروع الإنسانى الذى رأى طارقاً يعده على الحائط ثم تسدل الستار .

الفكرة إذن طريقة وخيرة وتقدمية . وأما عن طريقة علاج المؤلف لها فغير قائمة على منطق نفسى أو فى سلم ، اللهم إلا أن يكون تحول نشع الماء على الحائط إلى مشهد درامى نوع من هلوسة اللامعقول وهى هلوسة ليس لها أى مبرر أو ضرورة ، وكان المؤلف يستطيع أن يجد عنها معدلاً فى نظرية علمية ثابتة من نظريات علم النفس وهى نظرية الإسقاط النفسى ، التى عرفتها الشعوب بفطرتها السليمة قبل أن يثبتها العلم التجربى . وذلك عندما يقول شعبنا « اللى يخاف من العفريت يطلع له » أو عندما يقول « حلم الجعان عيش » بمعنى أن من تشغله فكرة وتسيطر عليه من الممكن أن تتجسد أمام ناظره سواء حلم اليقظة أو حلم النوم ، وهذا التجسيد إنما يحدث لأن الإنسان المشغول بهذه النظرية العلمية بل والشعبية أيضاً تقتضى من الأستاذ توفيق الحكيم أن يصور حمدى مشغولاً بمثل هذه الفكرة حتى يفسر لنا رؤيته لها مجسدة على الحائط . وأما أن يصوره شخصاً تافهاً مبدداً للحياة ليس له أى اهتمام جدى بأى شأن من شؤون الحياة . لا هو ولا زوجته سميرة ، ثم يجعلها يشاهدان مثل هذا المشروع الكبير عند طارق ، بل ويشاهدان أيضاً مسرحية أخرى أخرجها من إحدى الأدراج ليقارن بينها وبين مأساة « هملت » أو مأساة « اليكترأ وأورست » فهذا كله شئ غير مفهوم ولا قابل للفهم . كما أن تحول حمدى من أمين محفوظات تافه إلى « جيل فيرن » أو « ويلز » أمر مضحك لا يكتفى لتبريره استخراج مشهد الحائط الذى لا يحمل أية دلالة

نفسية عند حمدى ترهص بمثل هذا التحول ، الذى أصبح بفقدان الأساس النفسى - أقرب مايكون إلى التهريج أو الانقلاب المسرحى الرخيص .

وجاء المخرج فزاد الطين بلة ، فبالرغم من أننا نصحناه فى إصرار بأن الطريقة المثلى لإخراج مثل هذه المسرحية هى أسلوب المسرح السحرى الذى يجمع بين العرض السينمائى والتمثيل المسرحى حتى يتمكن من الجمع بين تمثيل حمدى وزوجته ورؤيتها فى المشهد الخيالى الذى يظهر لها على الحائط ويعلقان عليه - فإن ركب رأسه وأصر على أن يخرج المسرحية بالأسلوب المسرحى العادى ، وباليته اكتفى بذلك إذ رأيناه يستخدم إمكانية الدوران التى أدخلت حديثاً على مسرح الأزيكوية ، فرأيناه يتزل ستارة رسمت عليها أشباح طارق وأخته وأمها ، ثم يرفع هذه الستارة لترى أسطوانة الدائرة وقد ظهرت عليها الممثلة القديرة أمينة رزق فى دور الأم مولية ظهرها هى وابنها وابنتها إلى الجمهور ، ثم تدور الأسطوانة ليعطونا وجوههم ، وهذا شئ غريب ومضحك بل مذهل حقاً ، لأن المفهوم أننا برفع الستارة المرسومة عليها الأشباح نرى الشخصيات فى نفس الوضع لا مولية ظهورها إلينا ، وكان من السهل على المخرج أن يصل إلى ذلك بالاستغناء عن « البندة » إدارة الأسطوانة . ثم رأينا حمدى وزوجته يتزويان فى الظلام صامتين أثناء مشهد الحائط وبذلك زاد إحساسنا بانفصال هذا المشهد كلية عن المشهد الأول الذى ابتدأت به المسرحية ، وبالطبع حذف المخرج جميع تعليقات حمدى وزوجته على مشهد الحائط فزاد المسرحية عدم إقناع ، لأن تلك التعليقات هى التى تشير فى النص إلى التحول التدريجى الذى حدث فى عقلية حمدى وزوجته متأثرين بهذا المشهد ، وبالتالي حملت شيئاً ولو قليلاً من التفسير لمتحول النهائى الذى سيطر على شخصية حمدى التافهه أصلاً .

وإذا كان الممثلون جميعاً قد أجادوا الأداء بما فيهم الممثلة الشابة الموهوبة هالة فاخر ، التى أحست بأن النقد ظلمها - فإذا تفكك النص ثم تفكك الإخراج قد قد ذهب لسوء الحظ بمجهودهم الذكى المخلص أدراج الرياح .

الجباع على مائدة اللثام... والزوج يتحول إلى صرصر

رأينا على مسرح الحكيم طفلاً جائعاً يأكل اللحم المشوى على مائدة اللثام العرييد عزت بك... أما كيف حدث ذلك فلا يخبرنا به الأستاذ توفيق الحكيم في مسرحية «الجباع» التي عرضت على ذلك المسرح، فنحن لم نعلم عن عزت بك إلا أنه كان قد اتفق مع مطعم كبير باذخ على إعداد عشاء شهى له ولزوجة صديقه الثرى عبد الغنى باشا التي كان يظن أنه عشيقها الوحيد... حتى إذا جاءه هذا الزوج الأبله الحقير، ليلغفه أو يشكو إليه خيانة زوجته مع شخص ثالث ورؤيته لها معه في المطعم المجاور. اشتاطت عزت بك غضباً وقررت عدم تناول العشاء المعد والاكتفاء بدفع ثمنه، وإذا به يفاجأ في المطعم بالطفل المسكين الجائع المهلهل الثياب بائع أوراق اليانصيب الذى اعتاد جرسون المطعم أن ينهره ويطرده كلما جاء. غير أن عزت بك يتدخل في هذه المرة لكي يسمح الجرسون لهذا الطفل بأن يجلس على مائدته وأن يحضر له الجرسون اللحم المشوى المعد ليأكله هذا الطفل المسكين. ولقد فرحنا طبعاً بفرح هذا الطفل، ولكننا خرجنا - كما قلت - ونحن لاندرى كيف تحولت عزت بك فجأة من ذلك اللثيم العرييد المنتهك عرض صديقه الباشا إلى رجل كريم خير شقيق بالجباع المحرومين التعساء. وقد أخذت أحاول أن أفسر هذا التحول بنجبية الأمل التي أصابت عزت بك من شوشو، ولكننى لم أستطع لمخالفة هذا التفسير لطباع النفوس في مثل موقف عزت بك، فالمعقول في مثل هذا وقف أن تمتد إرادة عزت بك وغضبه فتشمل جميع من حوله بما فيهم الجرسون والطفل الجائع، لا أن يجنو على هذا الطفل ويجلسه على مائدته ويقدم له الطعام. ولاأظن أن عزت بك قد فعل ذلك، لأنه

أراد ألا يضيع ماله سدى : ففضل أن يقدم الطعام الذى دفع ثمنه لهذا الطفل المسكين . فمثل هذا العرييد اللئيم المستهتر لأظنه يحسب للمال مثل هذا الحساب ، وإذن لم يبق أمامى إلا أن أسلم آسفاً بافتعال كاتبنا المسرحى الكبير لهذا الموقف الكاذب الذى قد يوحى بأن الجياع لم يكونوا جائعين بل كانوا يجدون الطعام على مائدة اللثام أنفسهم . أو أن القدر كان يمكنهم من ذلك أحياناً ليتنقلوا من البحث عن غذائهم فى صناديق القمامة : كما قال الطفل - إلى مثل هذه المائدة الحافلة .

وعلى أية حال فمسرحية « الجياع » ذات الفصل الواحد لم تقنعنى ولأظنها أقنعت غيرى من المشاهدين ، وهى قطعاً دون المستوى العام لمسرح توفيق الحكيم . وربما كان السبب فى ذلك هو أنها من مسرحياته القديمة ، ولعلها من تلك المسرحيات السريعة التى كان يكتبها لصحيفة « أخبار اليوم » فى الأربعينيات : وإن لم يكن الممثلون بوجه عام وبخاصة الطفل وجدى العرنى قد أعانوا على ازدهارها .

وقدم مسرح الحكيم فى نفس الليلة مسرحية أخرى حديثه للأستاذ توفيق الحكيم من فصلين . هى مسرحية « مصير صرصار » التى تدور حول المشكلة القديمة الزمنة التى عانى منها المؤلف طوال حياته . وانعكست تلك المعاناة الشخصية فى إنتاجه المسرحى منذ ١٩٢٠ حتى ١٩٦٥ وهى مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة التى ابتداءً توفيق الحكيم الحديث عنها بروح عدائية شرسة صاحبة ضد المرأة فى عدد من مسرحياته الأولى مثل « المرأة الجديدة » و « نائبة النساء » و « جنة الأزواج » و « جمعية النساء » : ثم انتقل من مرحلة العداوة للمرأة بتقدمه فى السن إلى مرحلة التشكك والحيرة وماسماه بالصراع بين الفن والحياة أى بين الفن والمرأة . وجسم هذا الصراع فى مسرحية كبيرة رمزية ذهنية من مسرحياته وهى مسرحية « بينجاليون » .

وظننا أن هذه المشكلة قد انحلت بسبب توفيق الحكيم بعد زواجه سنة ١٩٤٦ . ولكننا فوجئنا بعودته إلى نفس المشكلة منذ عامين أو ثلاثة فى مسرحية

« ياطالع الشجرة » التي قتل فيها زوج زوجته ليتخذ من جسدها سداً لشجرة
الفن التي غرسها في حديقته والتي تؤتي ثماراً متنوعة

ثم هاهو يعود في عامنا هذا إلى نفس المشكلة مرة أخرى في مسرحية « مصير
ضربار » التي يفصح فيها عن أن الزوج عادل قد رأى نفسه في الضربار الذي
اكتشفه في حوض الحمام ، والذي تدور بينه وبين زوجته السليطة سامية معركة
عنيفة حول قتله أو تركه يحاول التسلق على جدار الحوض الناعم والخلاص بعمره
من الهلاك . ويأتي طبيب من الشركة التي يعمل بها الزوجان للكشف على الزوج
ومعرفة سبب تأخره عن الحضور إلى عمله في الميعاد المحدد . . . ومن الحوار
الطويل الراكد الذي يدور بين الثلاثة نعلم صراحة لارماً أو إيحاء بأن سيطرة
الزوجة على زوجها قد جعلته يرى نفسه في هذا الضربار . ويطول الموقف ويمتد
ويكاد يتجمد لولا أن الزوجة تنبيه بأن تأمر خادمتها بإعداد الحمام فتقتل الخادمة
الضربار وتملاً الحوض بالماء .

وفي النص الذي نشر مجريدة الأهرام زعم المؤلف أن الزوجة قد عادت بعد
ذلك إلى السيطرة على الزوج وسحق شخصيته . ولكن هذه الخاتمة انقلبت على
المسرح فرأينا الزوج يستأسد بعد قتل الضربار أو يحاول ذلك .

ومن الغريب أنني قرأت عن هذه المسرحية العجيبة التي لا تخلو هي الأخرى
من مبالغة مفتعلة - دراسة وتحليلاً طويلين في مجلة « المسرح » للدكتور لويس
مرقص يقارن فيها هذه المسرحية بمأساة أجاممونيون الإغريقية القديمة التي تأمرت فيها
الزوجة على قتل زوجها ! ولست أدري لماذا نسي الدكتور لويس مرقص أستاذ
الأدب الإنجليزي أن يقارنها أيضاً بمأساة هملت مادام قد أباح لنفسه هذا الاجتهاد
المسرف غير المعقول . بل وراح يزعم أن الضربار في هذه المسرحية يرمز لنطفة
الخلق ، وأن حوض الحمام يرمز لحوض المرأة أو رحمها ! وهذا تخريج لا أدري
كيف يمكن إصاقه بهذه المسرحية التي أفصح المؤلف نفسه عن دلالة رموزها على
لسان الطبيب ثم الزوجة والزوج معاً ، وكل ذلك رغم المبدأ البديهي في النقد

والتفسير القائل بأنه لاجتهاد في مورد النص ، أى لاجتهاد مع النص الواضح الصريح الذى يفسر نفسه بنفسه .

وأعود وأكرر هنا صادقاً أن الممثلين وبخاصة المثلة القديرة سناء جميل فى دور الزوجة - هم الذين أعانوا أيضاً على ازدياد هذه المسرحية المستهلكة الموضوع ، فسناء جميل لم تكن تمثل بقدر ما كانت تعيش فعلا هذا الدور .

من حيرة الحكيم ... إلى التزام نجيب سرور

بعد عودتي من تونس أخذت أتدارك مافاتني من النشاط المسرحي الجديد فشاهدت تباعاً « شمس النهار » لتوفيق الحكيم و « ياسين وبهية » لنجيب سرور . وهالني ملاحظته بين المسرحيتين من تفاوت بالغ في الاتجاه الفني والهدف الإنساني .

فمسرحية توفيق الحكيم لها من فن المسرحية كافة المقومات : كالقصة والحدث والحركة والشخصيات والصراع وما إلى ذلك مما نعلمه للطلبة في الجامعات والمعاهد ، ومع ذلك خرجت من مشاهدة المسرحية وأنا أبحث في نفسي عما أراد الحكيم أن يقوله لي ولغيري من المواطنين . فالمسرحية ظاهرها رومانسي شارد يتلخص في تردد الفتاة شمس النهار بنت السلطان بين الزواج من أحد أبناء الشعب بعد أن استطاع هذا الشاب أن يهزم كبرياءها وأن يعيد تكوينها النفسي والفكري ، فأحسست كأنه بقوة واعتزازه بنفسه قد خلقها من جديد ، وأخرجها من قممها السلطاني إلى الحياة العاملة الجادة ، وبين الأمير حمدان الذي استطاعت هي أن تتوله من عليائه وتلقته فن الحياة السلم . وإذا كان توفيق الحكيم قد اختتم هذه المسرحية في نصها الأصلي تاركاً شمس النهار حائرة مترددة ، فإن مخرج المسرحية فتوح نشاطي هو الذي قد اختار لها - فيما علمت - خاتمة حاسمة بدل الخاتمة المفتوحة ، بأن جعل شمس النهار تختار في النهاية ابن الشعب الذي خلقها

وبالرغم من أن المسرحية يمكن أن تأخذها هذا المأخذ الرومانسي الساذج - إلا أن ظروف حياتنا الراهنة تكاد تحملنا حملاً على أن نبحث في هذه المسرحية عن هدف آخر رمزي ، رغم أن هذه الرمزية لا يوحى بها النص بل نفترضها نحن المشاهدين افتراضاً ، عندما يخيل إلينا أن شمس النهار ترمز للثورة التي ترددها في

الزواج ممن خلقها أو ممن خلقته وهو الأمير حمدان : الذى يمكن أن يرمز للشعب باعتبار الشعب هو صاحب السلطة والإمارة . ولكن هذا المفهوم للشورة لا يتم عن فهم عميق لحقيقتها فهى ثورة لم يخلقها فرد مثل قمر الزمان كما أنها لم تتردد فى الزواج من حمدان مصدر السيادة وهو الشعب المرموز له بالأمير حمدان . . . وهكذا يتضح ما فى هذه المسرحية من شطط وافتعال رومانسى إذا أخذناها بمظهرها ، وما فيها من حيرة وخلط إذا حملناها محل الرمزية الغامضة إلى حد الإلغاز والخوف الشديد من كل إيحاء قريب أو بعيد . . .

ومع كل ذلك وإنصافاً للحقيقة يحلولى أن أبرز قيمة إيجابية أكيدة جسدها هذه المسرحية بصريح حوارها وموافقها ، وهى قيمة العمل واعتباره شريان الحياة وعمودها الفقرى ، فشمس النهار تعترف أن ابن الشعب خلقها بدفعها إلى العمل وهى بدورها التى خلقت الأمير المترفع المتبطل وعلمته الحياة بدفعها له إلى العمل . .

ولكن هذا التحول والتطور فى الشخصيات لم ينته فى المسرحية إلى هدف أو غاية تنحل بها عقدة المسرحية والصراع المفتعل الذى يدور فى نفس البطلة بين ترجيحها لقمر الزمان أو حمدان ، وذلك بينما نرى كاتباً ملتزماً مثل يرناردشو يحسم مثل هذا الموقف فى مسرحيته المعروفة « كانديدا » عندما افعل صراعاً فى نفس زوجة قسيس بين تفضيلها لزوجها أو تفضيلها لشاب خيالى شاعر مدله بها ، وإن تكن قد حسمت هذا الصراع لاعلى أساس عاطفى أو أخلاقى بل على أساس فكرى إرادى خالص ، بينما ترك الحكيم مسرحيته فى نصها الأصيلى مفتوحة الخاتمة وتغلى عن شمس النهار وهى حائرة مبجلة . . .

وعلى العكس من ذلك طربت لجرأة وشجاعة وقدرة شبابنا الجديد عندما شاهدت مسرحية نجيب سرور عن قصة « ياسين وهبة » الشعبية العريقة . . . فنجيب سرور لم يكتب مسرحيته بمقوماتها الفنية المعروفة بل كتب قصة شعرية طويلة غير تغييراً جذرياً فى روايتها الشعبية وذلك بأن حدد لنا قاتل ياسين الذى تسأل عنه الرواية الشعبية فى لطفة بعد أن فجعت فيه خطيبته وحييته بهية ، وذلك

لأن نجيب سرور قد جزم في قصته بأن الباشا الإقطاعي المسيطر على الناحية هو الذى قتل هو وأعوانه ياسين ، لأنه حرك أهل القرية وقادهم لإحراق قصر الباشا انتقاما لحطيطته وحببيته بهية التى كان زبانية القصر يسعون لإدخالها في هذا القصر حيث ينتظرها المصير المحتوم من هتك العرض وثلم الشرف ، وإن تكن هذه المحاولة هى مجرد شرارة أشعلت نار الثورة الموجودة في قلوب أهل القرية ضد مظالم الإقطاع وقسوته وجبروته . . .

هذه هى القصة كما كتبها نجيب سرور في قصيدة طويلة لم يتحرج الشاعر عن أن يستخدم في صياغتها أحياناً بعض الألفاظ العامية عندما كان يحس بأنها أقدر على التعبير عما يجيش في صدره ، وإن يكن الشاعر قد ارتفع أحياناً أخرى بلغته وتراكيبه وصوره إلى ذروة الفصاحة والبيان .

وانتهت هذه القصيدة الطويلة إلى يدى شاب آخر هو المخرج الفذ كرم مطاوع . . صنع ما يقرب من حد الإعجاز بإخراج هذه القصيدة في صورة درامية جديدة كل الجدة هى التى نستطيع حقاً أن نسميها بالفن الدرامى الشعبى ، وذلك بأن قطع هذه القصيدة إلى أجزاء وزعها على مجموعتين من الكورس وعدد قليل من الممثلين الذين تقمصوا دور بهية وياسين وأم بهية وأبيها وعمها ونفر قليل آخر من أهل القرية . ووفق كرم مطاوع في اختيار الممثل القدير محمد الطوخى للإلقاء الأجزاء القصصية الطويلة وكسر رتابة الإلقاء القصصى بتدخل الكورس ومساهمته مع رئيسه الطوخى في سرد أحداث القصة . وبنبرات الطوخى والنخبة الممتازة التى كونت الكورس تحول القصص إلى انفعال درامى أحسست بوضوح استجابة الجمهور وانفعاله له .

وهكذا استطاع شبابنا أن يقدم بنجاح رائع قصيدة شعرية قصصية طويلة في صورة درامية جديدة لأظن أنها مسبوقة في بلادنا أو غيرها من بلاد العالم ، بل إن إلقاء الطوخى العميق المركز قد أنسانا ما في نص وروح القصيدة من خطافية ثورية عنيفة وكأنه يهمس من أعماقه ، فضلاً عن نجاحه في إثارة خيالنا لتصور الأحداث الظالمة على نحو كان أعمق أثراً في النفوس من المشاهدة الفعلية لتلك

الأحداث فيما لو كانت هذه القصة الشعبية قد صيغت في صورة حوار ومواقف
درامية بدلا من الاكتفاء بالقصص . . . ونحيل إلى أن نجيب سرور وكرم مطاوع
قد أكدوا بهذه المسرحية المبدأ الكلاسيكي الشهير الذي كان يفضل القصص
الشعري الناجح على المشاهدة الفعلية لحوادث ومشاهد العنف والقتل
والدماء . . .

وهكذا شاهدت قصة شعبية طورها الشاعر الملتزم إلى قصة هادفة مؤثرة رغم
أنها لم تكتب كمسرحية بمقوماتها بل كتبت كقصيدة شعرية ثورية طويلة . . .
ومع ذلك استطاع مخرجنا الشاب أن يقدمها في صورة درامية حققت هدفها في
إثارة مشاعرنا ضد الظلم والظالمين من البشوات الإقطاعيين في العهد البائد . . .
وقد حقق كرم مطاوع بذلك ما يشبه المعجزة الفنية . . . وأثبت أن العبرة ليست
بالأصول وبالمقومات الفنية التي يلتزم بها المؤلف ، بل العبرة بثقافة ومهارة المخرج
والممثلين الأكفاء الذين يستطيعون أن يحولوا القصيدة الشعرية القصصية البحتة
إلى صورة درامية ناجحة مؤثرة . . .

وهكذا خرجت من المقارنة بين المسرحيتين وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا
المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد إلى مرحلة الشجاعة
والالتزام والتجديد الأصيل ، الذي يمكننا من المساهمة الجادة في ركب الثقافة
الجديدة المتطورة المتقدمة دائما إلى الأمام في مضمونها وصورتها الفنية . . .

فهرس

صفحة	الموضوع
٣	ربط وتقديم
٩	توفيق الحكيم والمسرح
١٣	توفيق الحكيم بين فنون المسرح المختلفة
٢٢	مسرح المجتمع
٣٠	حصص وتيوب
٣٢	مسرح الحياة
٣٦	المسرح الذهني
٤١	الفروض الذهنية
٤٣	الإنسان والزمن : أهل الكهف ، عودة الشباب ، رحلة الى الغد
٥٦	الفن والحياة - مجالون
٦٢	الفن والحياة - شهر زاد
٦٩	القدرة والحكمة - سليمان الحكيم
٧٣	الحقيقة والواقع - أوديب ملكا
٨٢	انيزيس بين الواقع والمثال
٩٠	اشواك السلام
٩٥	براكسا أو مشكلة الحكم
١٠٠	الفن عند توفيق الحكيم
١٠٩	مسرح الحياة
١١٣	المسرح الذهني والتجريد
١١٩	المسرح الهادف
١٢٣	مشكلة اللغة
١٢٧	التخطيط الذي وصلت إليه وسط أحراش توفيق الحكيم
١٣١	المجتمع المصري في مسرح توفيق الحكيم
١٣٦	« الصفة » بين الإنسانية والشعبية